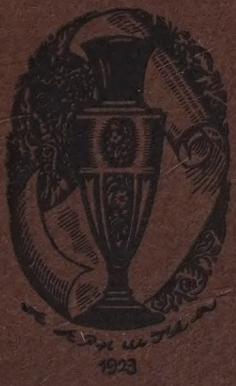
Ю. АЙХЕНВАЛЬД

СИЛУЭТЫ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

НОВАЯ ЛИТЕРАТУРА



1923

ЮЛИЙ АЙХЕНВАЛЬД

СИЛУЭТЫ
РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

ТОМ II

НОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

ИЗДАНИЕ ПЯТОЕ
ИСПРАВЛЕННОЕ
И ДОПОЛНЕННОЕ

1923

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО «СЛОВО»
БЕРЛИН

Ко второму изданию

Для настоящего издания автор все очерки вновь пересмотрел и исправил, и почти все, в большей или меньшей степени, дополнил. Особенно значительные дополнения сделаны в характеристике Льва Толстого.

1909 г.

К третьему изданию

Сравнительно со вторым изданием настоящее отличается тем, во-первых, что дает две новые характеристики — *Никитина* и *Мея*, и тем, во-вторых, что во многих очерках сделаны изменения и дополнения. Особенно значительные дополнения читатель найдет в характеристике Льва Толстого.

1913 г.

К четвертому изданию

От предыдущего издания четвертое отличается тем, что во многих местах сделаны стилистические поправки, а кое-где (особенно в очерках о Достоевском и Льве Толстом) — и некоторые дополнения по существу.

1916 г.

К пятому изданию

Отличия пятого издания от предыдущего таковы: 1) выпущено приложение *Дети у Чехова* (оно перенесено в III-ий том); 2) напечатаны перенесенные, в целях хронологической последовательности, из I-го тома очерки *Гончаров, Сергей Аксаков, Огарев, Плещеев, Помяловскій, Глеб Успенский* и перенесенный из III-го тома очерк *Левитов*; 3) даны новые этюды — о *Каролине Павловой, Щедрине* и *Писемском*; 4) здесь и там сделаны изменения, дополнения и стилистические поправки.

1923 г. Берлин.

Посвящается
А. Д. М.

КОЛЬЦОВ

Поэзия Кольцова, это — деревня нашей литературы. Из города, из обители культурных утонченностей, она выводит нас в открытое поле, в царство зелени и луговых цветов, и глазам открываются пестреющие во ржи, никем не посеянные, никем не взращенные васильки. Все здесь непосредственно, искренне, естественно, и жизнь дана в своей первобытности и простоте. Мы возвращаемся к чему-то родному; в городе мы успели было о нем забыть, но вот, оказывается, оно живет в нашей груди, только придавленное иными заботами, тревогой искусственных волнений. И когда эта грудь на вольном воздухе степи, леса, нивы стала дышать радостно и легко, тогда мы почувствовали, что именно здесь стояла наша физическая и духовная колыбель, что именно отсюда, из материнских об'ятий земли, ушли мы в городскую даль, которая теперь нам сделалась близкой, и что в эти же об'ятия, нас поджидающие, мы рано или поздно вернемся. Привитая нам любовь ко всякой культурности заслонила от нас лицо природы, и красивые образы, в которых рисуют ее городские поэты, больше говорят о творчестве художников, чем о ней самой. Между тем, только на ее лоне, среди ее свежих благоуханий, на великом просторе растущего хлеба, мы вспоминаем, что настоящий человек, наиболее реальный и достойный своего имени, это — пахарь. Оттого и чарует нас поэзия Кольцова, которая не только в одном своем, известном, стихотворении, но и вся сплошь представляет собою песню пахаря. Она дышит святым запахом земли, святою Русью, rus-Русью, и потому является для нас как бы приветом и поклоном с давно покинутой, но вечно милой и зовущей родины. Можно сказать даже, что каждое из лучших, типичных произведений Кольцова похоже на щепотку родной земли. Если он около вас, если он овладел вами, то, значит, вы теперь себе не чужой, вы можете быть самим собою, в истинной сфере человеческого существа; когда мы читаем Кольцова, наша душа дома.

Обвеянный воздухом степи, он так прозрачен, что мы видим до дна его сердце; и мы верим, что в своей поэтической книжке он ничего не утаил, рассказал обо всем — о своей любви, об измене любимой девушки, о своих радостях и невзгодах. Как дитя, он не имеет скрытых мыслей; ему нельзя не

верить, потому что он и сам доверчив. Его поэзия не только—самая естественная, самая неоспоримая, потому что она вместе с колосьями поднялась из почвы, но она еще—поэзия целомудренная и честная. Певец, откровенный и простодушный, не рисуется, ничем не стесняется, и ничто для него не проза. Он не скрывает, например, что когда запоздалым путником плелся к ночлегу, он встречал огонь во тьме ночной с такой же страстью, с какой иной вперяет на деву страстны очи; там горел его очаг звездою, там спела каша степняка под песнь родную чумака. В области нормальных человеческих отношений, там, где могуча власть земли, теряет свою прозаичность даже эта спеющая каша...

В своих стихотворениях Кольцов говорит первыми, неотделанными словами, которые вот сейчас, только что родились у него в душе, в светлой душе деревенского жителя, естественном роднике напевности; и даже это не стихи, а именно песни, складные, коротенькие строки без рифм или с наивными, как он сам, рифмами, дорожащие больше внутренним, нежели внешним созвучием, — песни, которыми сын полей и должен сопровождать свою чистую работу. Образы в них взяты откуда-то вблизи, точно из самой земли вырыты, потому что в Кольцове, хотя он и был поэт ограниченной талантливости, нашла себе родственную индивидуальную душу и сказалась его певучими устами сама стихия природы и народа. Он сочетает в себе личность и естество. Именно поэтому бессмертный образ, в который он воплотил гений и судьбу Пушкина, навсегда останется одной из высших красот русской литературы. Пушкин для него — лес, т.-е. один человек выражает собою целую стихию; он своей индивидуальной силою неотделим от «мочи зеленой», и личность, таким образом, — правда, необычайно крупная, — не тонет ничтожной каплей в зеленом океане природы, а противостоит ей, как величина с нею соизмеримая, ей или, по крайней мере, одному из ее элементов равная. Лес, существо собирательное, эта огромная держава деревьев, буйная роскошь листьев и трав, убежище неисчислимых тварей, подобен одному, отдельному человеку, и отдельный человек подобен ему. Какую веру надо питать в содержание личности, для того чтобы отважиться на такое сравнение! Найти, не то что родство, а прямо тожество между стихией и особью, — для этого надо самому быть духовно близким и миру, и человечеству; именно это и характеризует Кольцова, именно это и составляет его отличительную черту: он весь озарен природой, очарован степью и в то же время исполнен поклонения человеку, —

Все творенья в Божьем мире
Так прекрасны, хороши!
Но прекрасней человека
Ничего нет на земле!
. . . . . .
И своей он красотою
Все на свете помрачит.

И вот, дремучий лес похож у него на Пушкина, Бова-силач похож у него на дремучий лес, — в поэтическом синтезе об'единены природа и человек.

Как это и подобает поэту земли, поэту первозданного, все для Кольцова живет и дышит, — молния, туча, огонь: «нахмурил брови белый день». Он идет в лес, и тот, дремучий, зашатается, страшным голосом завоет, чтобы злой боярин не послал погони за молодцем и его похищенной душой-девицей. И какие стихи, полные жизни и движения, силы и сжатости, об этом повествуют!

Я из поля в лес дремучий —
Леший по лесу шумит;
Про любовь свою к русалке
С быстрой речкой говорит.
Крикну лесу, топну в берег —
Леший за горы уйдет, —
С тихим трепетом русалка —
В берегах своих уснет.

Все это для него не красивые фразы: он, действительно, слышит речь реки, шум лешего, он искренне все олицетворяет. Но и олицетворения его тоже имеют крестьянский характер, — иначе сказать, сама природа у него еще проще, чем ее обыкновенно воображают себе, и она вся — деревенская. Оттого и зима в теплой шубе идет, осень на двор через прясло глядит. Природа — крестьянка.

Покорный данник природной мощи, послушный миру, человек вообще и пахарь в особенности не может не быть поэтом. Он не в силах противиться обаянию нивы, потому что видит ее красу и понимает ее величие, которого и сам посильно составляет нераздельную живую часть. Пахарь и поэт, Кольцов так ласков к ниве, к сивке, к бороне и сохе, и он употребляет для них уменьшительные, ласкательные имена: он говорит о пашенке, о зернышке. И нива для него не только прекрасна, одетая в свое родное, собственное, не купленное золото, но и свята. Он чувствует мистику нивы.

Пашенку мы рано
С сивкою распашемъ,
Зернышку сготовим
Колыбель святую.
Его вспоит, вскормит
Мать-земля сырая;
Выйдет в поле травка —
Ну! тащися, сивка!
Выйдет в поле травка —
Вырастет и колос,
Станет спеть, рядиться
В золотые ткани.

Святыня хлеба составляет центральный момент кольцовской поэзии. Муза Кольцова, это — жница, с серпом в руке, вся окруженная колосьями, сияющая в их дорогой ткани, счастливая тем счастьем, какое она дает людям-пахарям. Муза Кольцова, это—Церера нашей литературы, но только не в своей языческой красоте, а в ореоле крестьянства и христианства. Питание мира, хлеб достоин сделаться предметом религии. О небе говорит земля, если бросаешь в нее горсти семян. Молитва хлебу естественна для Кольцова, и еще больше молится он Тому, кто хлеб посылает. Жарка его свеча, свеча поселянина, пред иконой Божьей Матери. Вся его жизнь стала религиозной именно из-за нивы:

С тихою молитвой
Я вспашу, посѣю:
Уроди мне, Боже,
Хлеб — мое богатство!

Он испытывает горячую благодарность к Творцу, к Богу-Хлебодару, за эти светлые волны желтеющего хлеба. Оне — главное и лучшее, что есть на свете, и самый свет ради них, собственно, и существует. Кольцова не удовлетворяет даже антропоцентризм как таковой: в средоточии мира стоит для него не человек вообще, а именно пахарь, и пахарь нужен природе больше, чем кто-либо. Все на земле и в небесах приурочено к урожаю. Солнышко только тогда успокоенно холодней пошлю к осени, когда увидело, что жатва кончена. И пусть знает пахарь, что Бог уродит, а Микола подсобит. Кольцов не испуган и не подавлен миром: поэт косы и колосьев, он радуется поприщу Божьего дела, неистощимой житнице зерна. Ему, поэту, природа близка и священна, ему солнце дорого, он благоговеет пред землею и любит ее материнскую неиссякаемую грудь, ее чрево, из которого рождается живое золото колосьев. Именно оно образует связь между мирозданием и людьми: от мира человек получает свой хлеб, и оттого мир питающий, добрый кормилец пашущего человечества, несмотря на свою необ'ятность, является другом земледельца. И не может быть далек от людей и от земли Бог, коль скоро Он отечески посылает дождь и ведро, для того чтобы уродился хлеб.

И все в поэзии Кольцова, в поэме хлеба, вращается вокруг последнего; ей отрадна музыка скрипящих возов, на которых увозятся благодатные зерна, — золотою рекой по полям и лугам хлеб везут, продают, собирают казну, бражку ковшиком пьют. Только о хлебе, о царе-хлебе, и разговаривают, — например, на пирушке («как-то Бог и Господь хлеб уродит нам, как-то сено в степи будет зелено?»), только им и ради него живут и собственное существование приспособляют к его жизни, к его властным требованиям.

Может быть, потом золотой хлеб отраженно превратится в золотую казну, разменяется на материальное счастье и конкретное богатство, будут платья

дорогие, ожерелья с жемчугом, все это осязательное, какая-то поэзия приданого, и крестьянина-пахаря вытеснит мещанин, который поставит у себя на столах кур, гусей много жареных, пирогов, ветчины блюда полные, и народные песни будут заменены песенником (с ним, действительно, и граничат некоторые стихотворения Кольцова, как и с мещанскими идеалами опасно граничат иные его мечтания); но пока, это — золото чистое, древняя драгоценность мира-храма, благословенное зерно, еще не остывшее от дыхания космоса, обласканное солнцем, напоенное дождем. И если Кольцов вообще часто говорит о золоте, то это потому, что его однажды навсегда пленили колосья — для всех доступное и всем священное золото земли.

У нее, золоторождающей земли, есть свой внутренний мир. И таинственная жизнь ее, из недр своих вызывающая урожай, определяет самые думы поселянина, их срок и содержание, так что между душою и землей, между сердцем и весной, возникает полная гармония, — оне живут заодно.

Заодно с весной
Пробуждаются
Их заветные
Думы мирные.

Стоит только отдаться на мудрый произвол стихийной хозяйки, и уже не надо думать самому, и уже не будет роптать «мыслящий тростник».

На фоне колосящейся нивы рисует поэт волнения человеческого сердца, деревенские романы, героями которых тоже являются пахарь и жница. Здесь, среди хлеба, происходят свидания, измены и разлуки (их часто поет Кольцов), и если покинет девушку ее возлюбленный, то симпатически почернеет ее любимый серп: в своем счастии и в своем несчастии она остается связанной с жизнью и заботами родного поля. Царит великое «заодно», и неразрывны солнце и сердце.

Любит девица именно тогда, когда приворотно действует на нее ароматический призыв степных цветов, когда,

Весною, степь зеленая
Цветами вся разубрана,
Вся птичками летучими,
Певучими полнымъ-полна.

Степь велела девушке любить, взволновала ее своим призывным ароматом, и парень, который ее, желанную девицу, любил, не должен был прибегать к услугам мельника Ивана Кузьмича, мастера присушивать, — присушила ее сама степь:

Ах, степь, ты степь зеленая,
Вы, пташечки певучие,
Разнежили вы девицу,
Отбили хлеб у мельника!
У васъ весной присуха есть
Сильней присух нашептанных...

Любите весной, пока еще не скошены цветы, — любите, когда сама природа напоена любовью. И музыкально звенят стихи поэта:

О, пой, косарь! зови певицу,
Подругу, красную девицу,
Пока еще, шумя косой,
Не тронул ты травы степной!

Скоро зажужжит коса, засверкает кругом, и зашумит трава подкошенная, и поклонятся цветы головой земле. Ибо цветы должны уступить хлебу, сену, всему укладу крестьянской хозяйственности. Но засохнут они так, как сохнет молодец по Груне, потому что между цветами и любовью, между степью и людьми есть родственное сочувствие.

Влюбленной девушке скучно на поле, и ей нет охоты жать колосистой ржи; бедная! — как раз в жнитво пришла ей пора любить, и случайно нарушилась великая одновременность солнца и сердца, душевной и стихийной весны.

Жница жнет не жнет,
Глядит в сторону,
Забывается.

Простые муки и простые радости любви еще более оттеняют силу и страстность самого чувства, и чувство здесь далеко от бледной утонченности: оно здорово, нормально, горит и трепещет жадным огнем, — обойми, поцелуй, приголубь, приласкай. Идеал женской красоты не возвышен, и обычны у Кольцова упоминания о полной груди, о полных щеках. Зато молодость окрашена здесь необыкновенно ярко, она гремит и звенит о себе, празднует во всю свой упоительный праздник. Она гордо потряхивает своими кудрями, и певец этих кудрей, Кольцов, не однажды воздает им честь и славу; они лежат у разных лихачей-кудрявичей русой или черной шапкой, и молодым кудрям все счастливится. Потом уходит кудрявая молодость; но пока она играет и дышит, — так любится, так верится. И пусть какая-нибудь деревенская красавица в незатейливом голубом платье или в той касандрике, которую, по кольцовской песне, ей Павел подарил, — пусть она не похожа на изящных горожанок: вся исконная сила любви обращается на нее, на одну нее, и любят ее, как только можно любить свою жизнь, свое счастье, свою душу.

Прочил молодец,
Прочил доброе
Не своей душе —
Душе-девице.

Девица у кольцовского пахаря, это именно — душа (самый частый и нормальный для нее эпитет); «дева — радость души», в сердце живет не кто иной, как именно девица, и можно даже так сказать, что сердце, это — она и есть, что душа в человеке, особенно в пахаре, это и есть любимая девушка. Оттого лишиться девицы значит погубить свою жизнь: нельзя жить без души. И мстит несчастный любовник счастливому сопернику. Но делает он это тоже по-деревенски, элементарно, как и все, что совершается в этой обстановке: он пускает на его избу красного петуха. И трагедии любви разыгрываются в хуторке — там, где за рекой, на горе, лес зеленый шумит.

Однако не следует думать, что этой простоте чужды непонятные и мрачные трепетания духа: в ее рамке, среди расцвета естественности, особенно выделяются черты суеверные и колдовские. И вот девушка затеплит свечу воску ярого, для того чтобы распаять кольцо друга милова, друга ей изменившего, с нею разлучившегося; но память милова не хочет разлиться «золотой слезой» и

Невредимо, черно
На огне кольцо,
И звенит по столу
Память вечную.

Так в обыденность врывается «сила пододонная», сила нечистая, от которой службы требуют, хотя в страдальческую душу самого Кольцова она не проникает. Ясно и прозрачно в ней, в душе последнего пахаря.

Сам Кольцов уже и не пашет; отставший пахарь, он стоит в стороне и только радуется чужой молитвенной радости, поэтизирует крестьянские идеалы. Но нива, которой он теперь непосредственно не возделывает, все-таки остается ему близка, и он вдыхает в себя ее живительный запах. Он вышел было за околицу родной деревни, свернул по дороге в город, но до города не дошел. Культура позвала Кольцова, но отозвался на нее уже не поэт: ее претворить в прекрасное, ее постичь интуитивно, создать художество из сознания, он был не в силах и ограничился здесь одной рассудочностью. И оттого, например, его «Думы» составляют самый неудачный отдел его стихотворений. Это не потому, что в них чувствуется самоучка, или, по его выражению, «сам-собой поэт»: напротив, в других стихотворениях, где он вещает известные всем истины, оне не производят впечатления оскорбляющей банальности, так как он дошел до них путем личного внутреннего опыта, пережил и перестрадал их сам; и свежо звучат у него все эти жалобы: увы! нет дорог к невозвратному,

никогда не взойдет солнце с запада, не расти траве после осени, не цвести цветам зимой по снегу. Нет, его «Думы» слабы оттого, что философская отвлеченность ему, питомцу конкретного, существенно чужда, и размышление, в своей обособленности, в своей оторванности от наглядного и народного, лежит вне его душевной сферы.

Правда, в природу он вдумывается; он спрашивает, о чем шумит сосновый лес, какие в нем сокрыты думы, — но вот именно думы природы ближе ему, чем идеи человеческие. Этот лес, например, вообще им столь любимый и уже раз сближенный с любимым Пушкиным, расстилается перед ним как застывшее движение, как сон, исполненный вещей глубины: весь мир, по красивой мысли Кольцова, некогда должен был стать лесом, на всю вселенную притязал лес, — но его поступательное движение, космическое нашествие макбетовского Бирнамского леса, остановила чья-то могучая воля, и он с тех пор

... в сон невольно погрузившись,
В одном движении стоит.

Этим и об'ясняется вечный ропот леса, его сквозьсонный мировой бред. В противоположность тому сердечному автору, для которого «лес шумит» не стихийным шумом, а сочувственным откликом на людскую семейную драму, Кольцов понимает и принимает природу в ней самой, в ее собственных интересах и заботах, а не только в ее преломлениях через наши маленькие, человеческие призмы. Она — сама по себе. Конечно, мы возвращаемся к ней, и пахарь с нею хранит исконную связь; но не так поверхностно, как думают иные, лежат в ней наши корни. Стихия не поступается собою, своей внутренней самостоятельностью, не хочет низводить себя до наших мелочей; но тем отраднее и знаменательнее, что есть такая область и такое дело, где человек проникает и приникает к самым истокам бытия, к его «великим матерям». Эта область — нива, это дело — земледелие.

Итак, Кольцов своею душою облетает природу, как сокол быстрый, и испытует ее затаенную мысль, которую он чует даже «в дыхании былинки молчаливой». Но только эту мысль и эту былинку он лучше всего оживит в наивной песне, рвущейся из груди. Дума же, как дума именно, его, свободного от знаний и этой свободой еще более приближенного к деревенской непосредственности, тяготит, и он сам сознается:

Тяжела мне дума. —
Сладостна молитва.

Та молитва, которая в душе благодарной и умиленной зародилась при зрелище нивы, от присутствия хлеба, питающего мир и миром воспитанного, та

молитва к матери-земле, убравшейся Божьей милостью, милостью солнца, в золотое платье колосьев, — она сохранилась навсегда у пахаря, на деле уже не пашущего, но сердцем неизменно преданного полю. Начав религиозностью под голубым пологом неба, в упоении дарами урожая, Кольцов к ней же вернулся и тогда, когда стал думать о мире, и он скоро даже отказался от своих дум во имя живой веры, отказался от своих вопросов, потому что

Нет Богу вопроса, —
Нет меры ему.

Он проникновенно, тепло верует, на святое Провидение положился он давно, под крестом его могила, на кресте его любовь. Он верует, он религиозен, он перед Творцом, перед иконой, склоняет свои колена за всяческие урожаи и дары мира, за хлеб и все счастливое, что хлеб окружает, — но из глубины молящейся и смиренной души все-таки вырывается незаглушимый вопль, благоговейно-ласковый упрек Провидению, и вечерняя молитва звучит грехом:

Спаситель, Спаситель!
Чиста моя вера,
Как пламя молитвы!
Но, Боже, и вере
Могила темна!

И вере могила темна. В темь и загадку могилы не бросит луча даже и вера. И мы бродим вокруг чужих могил и видим в отдалении собственную, и недоуменно спрашиваем:

Чья это могила
Тиха, одинока?
И крест тростниковый
И насыпь свежа;
И чистое поле
Кругом без дорог.
Чья жизнь отжилася?
Чей кончился путь?
. . . . . .
Или молодая
Жница-поселянка,
Ангела младенца
На руках лелея,
Оплакала горько
Кончину его, —
И под ясным небом
В поле на просторе,
В цветах васильковых,
Положен дитя?..

Веет над могилой,
Веет буйный ветер,
. . . . . .
Будит вольный ветер,
Будит, не пробудит
Дикую пустыню,
Тихий сон могилы.

Это естественно, что больше всего недоумевает и трепещет пред смертью именно пахарь: ведь он сеет жизнь, он видит самое рождение ее, готовит ей колыбель святую — и здесь же, рядом с этой колыбелью, около колосьев, разверзается могила! Раститель зерен, помощник миру, пестун жизни, стоящий у самых начал бытия и ему споспешествующий, чутко слышащий сердце жизнеобильной земли, он не может понять гроба с его молчанием и холодом.

А Кольцов тем более пугается этого мертвого безмолвия, что сам он необычайно богат жизнью и вся его поэзия, зародившаяся под солнцем, представляет неудержимый и далеко не исчерпанный порыв к бытию и воле. Хочется «воли безотменной»:

Раззудись, плечо!
Размахнись, рука!

Чуется какой-то размах, неутолимое желание жизни:

Так и рвется душа
Из груди молодой,
Хочет воли она,
Просит жизни другой.

Рвутся колосья из земли вверх, рвется и душа из груди молодой, хочется воздуха — груди, свободы — душе. Оттого и звучит в его поэзии несмолкаемый зов. И живет в Кольцове столько звуков, столько песен, что их достало бы на жизнь гораздо бо́льшую, чем та, которая пришлась на его горестную долю. Потому и раздаются у него мотивы сильной воли, которая от полей, от овина тянет даже с булатным ножом в темные леса, и песнь пахаря превращается в песнь разбойника, идиллия переходит в трагедию. Самого Кольцова преступное не тяготит, но он знает, что мирный земледелец таит в себе и вольницу. Даже неизвестно, на что будет употреблена вольная жизнь, но тянет к жизни вообще, просто к ней, только к ней. Живой струею переливаются, как в богатыре, непочатые силы.

Однако восторг бытия, удаль молодости перемежаются у нашего певца с унынием, и эта неоднородность настроения составляет внутренний надлом его поэзии. В Кольцове были силы и на радость, и на страданье, но в конце концов перевес взяли последние, и вы чувствуете в нем невыплаканные слезы. Уныние победило; не осуществились пылкие возможности, которые трепетали

в этом по преимуществу живом сердце, и жизнь, та единственная жизнь, которой нет повторения, которой нельзя поправить, — она ему не удалась. Были связаны крылья у этого сокола, но сокола не кровожадного; были все пути ему заказаны, кроме пути к ранней, безвременной могиле. И он ушел в нее, обиженный, обманутый, с великой горечью и беспомощной тоской. Исполнилось его предчувствие, которое он выразил и в обращении к сестре, и в стихотворении «На новый 1842 г.». Кончился старый год, и вот наступает новый:

Старый год, тебя уж нѣт, а я еще живу,
И новый тихо, без друзей, один встречаю,
Один в его заманчивую тьму
Свои я взоры потопляю.
Что в ней таится для меня?
Ужели новые страданья?
Ужель безвременно из мира выйду я,
Не совершивъ и задушевного желанья?

Так и случилось: 1842 год еще не прошел, как поэта уже не было в живых, и умолкли те песни, которые были

сердцу милы,
Так выразительны, унылы,
Протяжны, звучны и полны
Преданьями родной страны!..

Кольцов часто в своих стихотворениях возвращался к «Доле бедняка», грустному отзвуку своей личной судьбы. Бедная доля проводила его до гроба, и порыв его к жизни не был услышан; но жизнь его, подкошенная как трава его песен, идеально сохранилась именно в песнях этих, потому что в них оставил он России отголосок своего духовного полета и свой страдальческий вздох, свою побежденную силу и свою непобедимую любовь и ласку к зеленой ниве, к поэзии хлеба и к тому, кто своей работой, своею сивкой распахивает пашенку родной земли.

От имени природы говорил Кольцов, имел на это право, но в личной жизни своей он больше всего испытал то, как природа и человек сближаются не в равной радости, а в одном страдании, в общей обиде. Не могут леса осилить сильные, так дорежет его осень черная. Это она сняла с него густолиственный зеленый шлем и развеяла его в прах. То же происходит и с человеком. Бова-силач, Лихач Кудрявич поникает головой и тихо отступает. Ибо жизнь — Далила. И с каждого Самсона, с его кудрявой головы, снимает она его красоту, его силу, его кудри, — так было с Пушкиным и лесом, так было и с Кольцовым...

НИКИТИН

Во всей поэзии Никитина виднеется известная грань, которая должна бы отделять его день от его ночи, его реальность от его мечты. Была суждена ему жизнь, лишенная целостности. День проводил он на людях, и было кругом него и в нем самом крикливо, шумно, суетно, и на своих страницах Никитин не стесняется даже, перед поэзией и перед своим бытом, часто употреблять эпитет «грязный», и в самых стихотворениях у него не раз торгуются, — цепко держала его тогда в своих когтях самая неприглядная проза; но когда наступала ночь и приносила с собою не только физическое уединение, поэт отдавался тишине и стихам, и, освобожденное от дневного сора, к своей первобытной чистоте взывало его живое сердце.

Святая ночь! Теперь я чуждъ
Дневных тревог, насущных нужд.
Оне забыты. Жизни полны,
Виденья светлые встают:
Из глубины души, как волны,
Слова послушные текут.
И грустно мне мой труд отрадный,
Когда в окно рассвет блеснет,
Менять на холод беспощадный,
На бремя мелочных забот...
И снова жажду я досуга,
И темной ночи жду как друга.

Или тот же мотив звучит в стихах, напоминающих нечто пушкинское (особенно в первой строфе):

Пускай сыны тщеславия и лени,
Поклонники мгновенных наслаждений,
Изысканность забав своих любя,
В них радости находят для себя
И на алтарь непостоянной моды
Несут, как дань, часы своей свободы.
Милее мне мой уголок простой,

Божественной иконы лик святой,
И перед ним горящая лампада,
И тихий труд, души моей отрада...
. . . . . .

И опять — неприветливое отношение к рассвету, который разлучает с одиночеством любимых дум.

Однако день не проходит бесследно и безнаказанно для ночи: его пережитые впечатления не могут совершенно улетучиться. И та «семья забот», которая окружала писателя днем, не делала его бессемейным и ночью. Осадок утомленности, что-то помутненное, раздробленность интересов — это все слышится у Никитина и придает его поэзии колорит серый, пронизывает ее жалобой, унынием, которых не может вполне рассеять даже любимая поэтом цветущая природа, его родная степь:

О, степь! люблю твою равнину,
И чистый воздух, и простор,
Твою безлюдную пустыню,
Твоих ковров живой узор,
Твои высокие курганы,
И золотистый твой песок,
И перелетный ветерок,
И серебристые туманы...

Неудовлетворенная душа смотрит на нас из его стихов, — не удовлетворенная ни самой собою, ни внешней действительностью. Жизнь рисуется ему как степь или как замирающий в этой степи случайный огонек. Идешь, идешь точно по какой-то «степи неоглядной, глуши безответной, дали безотрадной».

Нет в этой дали ни кустика зелени,
Все-то зачахло да сгибло без времени,
Спит точно мертвое, спит как убитое,
Солнышком Божьим навеки забытое.

Это, конечно, — большое горе: не встречать ни кустика зелени. По отношению к Никитину такое отсутствие зеленого, сплошная безотрадность, унылый пейзаж существования должны были еще более оттеняться тем, что, как мы уже упомянули, зеленое в буквальном смысле, красота природы были ему очень близки и желанны, и самое художественное, что есть в его поэзии, это именно — его ландшафты, картины степи, леса, воды, города.

Если день — базар, а ночь — тишина, то стихией ночи была об'ята для нашего автора и сама природа: он был ее, природы, гость не лишний, со своей думой и песней, — она успокаивала его, учила, лечила и ласковым

дыханием обвевала горячую голову; она поселяла в душе то задумчивое и тихое, в чем отказывала жизнь. Утешение живого, будущий приют мертвого, «синела степь безгранной далью», и поэт степи, Никитин воспевал ее красивой и красочной мелодией стихов.

Так как вообще его поэзия нетребовательна, то и к пейзажу относится он так, что последний удовлетворяет его самой простотою своею, и даже эту простоту он умеет разбирать на отдельные подробности, — он разлагает элементы. Его ухо слышит и то, как в прохладе вечера «едва упадет насекомым подточенный лист». Его слепой гусляр говорит о себе:

Листок ли на землю сырую ложится,
Змея ли ползет где-нибудь в стороне,
Камыш ли сквозь сон вдалеке шевелится, —
Я все различаю в ночной тишине.

Он очень дорожит тем, что его любимая ночь опускается на природу тихо, незаметно, с большою осторожностью:

Ночь темная украдкой подступает,
Степной травы не пробудит...

или, еще лучше, в другом месте:

Неслышным шагом ночь подходит,
Не мнет травы, и вот она
Легка, недвижна и темна...

Трава, не измятая ночью, успокоенность вообще, тихая поступь родной природы нужны Никитину именно потому, что уж очень громко среди всяческих «кулаков» и торгашей проходит его шумный и ненужный день. Но, кроме того, и философская созерцательность, которой не чужд поэт, не заказанная для него сфера дум, должна испытывать удовлетворение как раз ночью, потому что, когда смолкает дневная тревога, —

Полон таинственных дум,
Видит присутствие Бога
В этом молчании ум.

Впрочем, и солнце любо поэту, — солнце, лелеющее всю эту россыпь луговых цветов, благоухающий ковер земли; и даже нетрудно подметить, что особенно часто в пейзажах Никитина, в его, словами написанных, картинах, выступают разнообразная окраска облаков, их позолоченные разноцветные края, их причудливое освещение, — благодатная игра солнца. «Зорька тучек рукавами закрывается стыдливо», но она не может себя при-

крыть, запрятать, и сквозь легкие рукава тучек выглядывает ее румянец, ими только смягченный и обогащенный в переливах бесконечных оттенков.

Но как ни хороша природа, «храм невидимого Бога», и в своей темной тишине, и в своих солнечных озарениях, не возникает у Никитина того праздничного слияния с нею, которое так характерно для его земляка Кольцова. У последнего господствующей нотой слышится песня пахаря, пахаря-удачника, и пусть впоследствии осекутся кудри у Лихача-Кудрявича, но когда-то был же он молод и гордо потряхивал их русой шапкой, и гордился своею службой природе; а Никитин, наоборот, воспевает пахаря бесталанного, — такого делателя, которому никогда и на роду не было писано душевной молодости, которого от века и на веки отметила своим перстом незадачливость. Кольцов был однажды навсегда опьянен и очарован золотою нивой, и он любил рассказывать, как потом это космическое золото природы, у зажиточного крестьянина, обменивается на реальное богатство золотой казны и всех этих пирушек обильных, с полными блюдами; никитинский же пахарь бесталанный, своим делом, своим земледелием не восхищенный, хотя из земли роет золото, но сам-то «сыт сухою коркою». И даже его соха — «горькой бедности помощница»; она всех кормит, но сама пребывает одинокой сиротой, и качающаяся на меже дикая полынь, эта символическая для поэзии Никитина трава, соком своим отзывается на долю сохи-сироты, подобно тому как на могиле бедняка вырастает «травка дикая»: к бедному смерть не благосклоннее, чем жизнь.

Сиротство сохи, бесталанность пахаря, одиночество бобыля, все это — излюбленные темы Никитина. Он взял их, конечно, из самого себя, из настроенности и предрасположений собственной души. Ей «была близка вся грязь и бедность Кулака». Даже если бы гораздо лучше и богаче сложилась его внешняя судьба, все равно, «к горьким горе идет», все равно — пали ему на долю

. . . песни унылые,
Рад бы не петь их, да грудь надрывается.
Песни печальные, песни постылые.
Слышу я, слышу, чей плач разливается:
Бедность голодная, грязью покрытая,
Бедность несмелая, бедность забытая . . .
. . . . . .
Горький полынь — эта песнь невеселая,
Песнь невеселая, правда тяжелая!
Кто здесь узнает кручину свою?
Эту я песню про бедность пою.

В произведениях Никитина так часто и настойчиво появляется, такую существенную долю имеет бедность, что она даже принимает характер

какой-то реальной сущности. Песня про бедность, уныло звучащая у нашего поэта, не есть эпопея о чем-то случайном или только об отдельных очагах нужды, — здесь видишь Нужду самое, видишь ее олицетворенной, с морщинистым лицом, слышишь ее тихую, неотвратимую поступь: «войдешь ты, — пол не заскрипит»; медленно душит она свои жертвы, как и вообще доля бесталанная убивает не сразу, не мгновенно, а, по сравнению Никитина, «что жена сварливая, — не уморит с голода, не накормит досыта».

Если бы нужда, застенчивость, убожество искали себе среди людей олицетворения, оне едва ли бы нашли существо более подходящее, чем Никитин. Он и сам рисует себя таким:

С младенчества дикарь печальный,
Больной, с изношенным лицом...

Изображая себя (или себе подобного) в «Дневнике семинариста», он показывает нам воплощение нелюдимства, поразительное незнание самых элементарных человеческих отношений, не только физическую, но и моральную неуклюжесть. Впрочем, это больше относится не к его прозе, а к стихам. Именно в них, в большинстве их, отражается, как в тусклом, но верном своему оригиналу зеркале, то печальное и оскорбительное, почти отталкивающее явление, которое писатель формулирует словами: «изношенное лицо», прирожденно старое, никогда не свежее лицо. Сказать, что последнему соответствовала такая же изношенная душа, было бы не только страшно, как страшно произнести смертный приговор, и вдобавок, смертный приговор тому, что даже и не жило, — но это было бы и несправедливо. Однако, правда — то, что в стихах Никитина нет, или почти нет, молодости. Он прошел мимо своей юности. Он начал не с начала. «Я состарился рано без старости». И почти отсутствует в его стихотворениях эротика. Эта черта его, в связи с внешней серостью жизни, способствовала тому, что из него вышел поэт погоста. «Вырыта заступом яма глубокая», это не просто один из его стихов: это — трагический эпиграф ко всем его произведениям. Безвременно раскрывшаяся могила составляет центр его печального творчества. И даже один из его героев, портной, осиленный беспросветной бедностью, при жизни еще, как о последней милости, просит, чтобы ему вырыли могилу, и действительно ложится в нее. У Никитина — заживо погребенные, и обычны для него похороны; больше у него смерти, чем жизни. Он говорит о «святыне смерти». Порою это навевает на читателя жалость и трогает его. Откликаешься на скорбно-прекрасные слова о смерти ребенка: «едва зажженная лампада таинственной рукой погашена»; и у нас тоже, как у самого автора, «черною кровью обливается бедное сердце», когда узнаешь из «Дневника семинариста», как умирал и умер юноша Яблочкин:

была у него мечта об университете, мечтал он иметь собственного Пушкина и Гоголя, читал он, рвался к свету, — но болела у него и душа, и грудь; побежденный двойною болью, он погиб, не дочитав ни Пушкина, ни Гоголя, ни собственной жизни...

Есть у Никитина и люди, заживо погребенные в нравственном смысле этого ужасного слова: таков учитель из «Дневника семинариста» Иван Ермолаевич, когда-то живой, идеалистически настроенный дух, а теперь — смирившийся перед жизнью, забитый и убитый.

Но какое бы изношенное лицо ни было у человека, и как часто, в своей действительности и в своих настроениях, ни посещал бы он кладбища, все-таки звучит для него песня, «серебром разсыпается», и реет в синем воздухе «гостья погоста, певунья залетная». На погосте никитинской поэзии тоже бывает гостья песни и красоты. День его прозаичен и пылен (с пылью сравнивает он и всепроникающую сплетню, эту фею провинции): ночью же хочется пойти в душистый и сумрачный сад, полюбоваться звездами в пруду, ракитами, которые заснули над его «хрустальной гладью», и послушать «певучие звуки рояли». Певучие звуки, рояль у Никитина... Это на первый взгляд может показаться странным; однако, нет сомнения, что певучесть многим стихам его присуща, внешняя и внутренняя, и она особенно внятна как раз тогда, когда тишина всяческого погоста оттеняется кличем природы, музыкой вольного воздуха:

Глубина небес синеет,
Светит яркая луна,
Церковь в сумраке белеет,
На погосте тишина.
Тишина — не слышно звука,
Не горит огня в селе.
Беспробудно скорбь и мука
Спят в кормилице-земле.

И неожиданная, но такая понятная ассоциация настроений побуждает автора противопоставить этой беспробудной тишине свободное звучание жизни:

Мир вам, старые невзгоды!
Память вечная слезам!
Веет воздухом свободы
По трущобам и лесам.
Золотые искры света
Проникают в глушь и дичь,
Слышен в поле клич привета,
По степям веселый клич.

Мир смерти! Вечная память невзгодам и слезам, — но...

Веет воздухом свободы
По трущобам и лесам,

и как победителен, как властен этот воздух свободы, насколько он сильнее погоста!

Поэт нетребовательного и заурядного, изобразитель обыденных отношений жизни, Никитин в ряде своих бытовых поэм, во главе с «Кулаком», даже довольствуется просто отдельными фактическими драмами, отдельными спектаклями обиды и горя, и каждый из них уже достаточно говорит сам за себя, и из этих трагических слагаемых уже поневоле строится печальная сумма, возникает обобщение. Никитин, ловкий и, порою, лукавый, всегда наблюдательный рассказчик, воспроизводит частные сюжеты, разрозненные куски и подробности жизни; но он умеет зажечь их некоторым отблеском поэтического драматизма, умеет оживить немудрый диалог своих будничных героев. И то, что элементарно, в его изображении вызывает горесть и сочувствие. А возвышенное и торжественное ему не дается. Когда он решился было подойти к Гефсиманскому саду, к его бессмертной ночи, он оказался перед ними бессилен, и лишь комична и дерзостна его попытка сочинить Христу Его слова, сказать за Него глубокие речи.

Никитин — поэт на спех, поэт между прочим, и каждое стихотворение у него на счету. Он не всегда может оправдать стих, т.-е. показать его законченность, его уместность, явить его как соответственную форму поэтической сути: бывает у Никитина и проза, лишь плохо одетая в стихи. Но всегда его усилия искренни, отношение к поэзии благоговейно; и симпатично то, что, не ревнивый к признанию своих стихов, к репутации поэта, он, однако, считает себя в праве призывать к себе чужое внимание как человек, верит в участие людей и, в свою очередь, сам всегда готов отозваться на их бедность и бесталанность.

«Глухих степей незнаемый певец», Никитин не имел настолько таланта, чтобы изо всего себя, изо всей своей жизни, сделать поэзию; но незнаемым он все-таки не должен был бы себя считать. Его знают. Правда, он занимает в нашей литературе какое-то срединное место: у него простонародное перемежается с интеллигентным, недостаточно интеллигентным, и нельзя отнести его ни к поэтам народным, ни к художникам культурной индивидуальности; правда, ему недостает глубокой синтезирующей силы, которая создала бы из него какое-нибудь определенное единство. Он не стихия и не личность. У него заметна слабость внутреннего самоопределения. Умеренный в собственных силах, он должен бы больше учиться, пройти более строгую школу развития.

Итак, он делал, что умел. Чем он был богат, тем был и рад. Лучшим его стихам свойственны музыкальность и сила, проза его даже изящна в своей сжатости и нерасплывчатом рисунке; но бесспорно, что в общем его страницы — больше человеческий, нежели художественный документ. Была в Никитине несомненная потенция художника, но редко она осуществлялась. Герой «Дневника семинариста», обращаясь к своей рукописи, говорит ей: «а ты, мой бессвязный и прерывчатый дневник, бедная отрада моей скуки, покойся впредь до усмотрения»; бедною отрадой скуки и скорби была для самого Никитина и вся его поэзия, неверный, мерцающий, но приветливый огонек в его жизненной степи, недолгая победа часов уединения над сутолокой грубого дня.

НЕКРАСОВ

При разборе поэзии Некрасова часто говорят о нем, как о человеке, и выносят ему суровый приговор, — правда, не суровее того, каким он осудил себя сам:

Не придумать им казни мучительней
Той, которую в сердце ношу.

Мы же не будем касаться его личности, потому что она умерла и в русском обществе живут не его пороки и недостатки, а его стихотворения. Однако, и не выходя за пределы последних, слишком легко заметить, что он явственно и болезненно видел ту пропасть, какая отделяла его идеалы и мечты от его действительности. Может быть, это и придало многим его стихам оттенок искренней меланхолии, благородной печали. Он не скрыл в своих произведениях, что его глодала тяжкая болезнь: он не уважал самого себя. Он страдал от себя, болел собою. Его лирические строфы показывают, как ужас самопрезрения проникал в его душу, как изнывал писатель в неисцелимой тоске и, словно ребенок, ждал и жаждал спасения от матери, со стороны. «Выводи на дорогу тернистую!..» Но, разумеется, на тернистую дорогу не выводят, а выходят. И со стороны не могло явиться того, чего не было в сердце и воле самого поэта, так что до конца дней своих томился Некрасов от горькой неудовлетворенности, от того, что он не мог прямо и смело смотреть в глаза своей взыскательной совести и в жизненной вялой дремоте «заспал» свою душу. Он не взошел на вершину собственных требований и погрязал внизу, в житейской тине, полный отчаяния, слез и стыда. Он, по своему выражению, остывал, черствел с каждым годом; «хорошо умереть молодым», но Некрасов пережил свою моральную молодость. Правда, он хранил поблекшие цветы с ее могилы и хотел спастись этим советом:

А станешь стареться, нарви
Цветов, растущих на могилах,
И ими сердце обнови.

Но одними могилами жить нельзя, сердцу нет обновления, и «бог старости, неумолимый бог», старости не столько физической, сколько нрав-

ственной, все более и более осыпал его голову сединой, делал его больным и угрюмым, покрывал его когда-то пламенную душу серым пеплом безразличия. Сама муза отвернулась от него, и, поэт, он пережил высшее горе поэта — музу неблагосклонную, музу разлюбившую:

И муза вовсе отвернулась,
Презренья горького полна.
. . . . . .
Жизнью измят я... и скоро я сгину...
. . . . . .
И про убитую музу мою
Я похоронные песни пою.

Что же, разве Некрасов представляет в этом смысле какое-нибудь разительное исключение, разве только ему одному присуще это одеревенение, эти медленные и длительные похороны самого себя, когда «каждый день» становится «убийцей какой-нибудь мечты»? Разве не все мы делаемся менее и менее впечатлительны к добру и злу, и у многих ли душа не превратилась в равнодушие? Наконец, разве он не мог найти себе оправдания и облегчения в словах великого Пушкина, что вне минут художественного творчества поэт ничтожнее всех детей мира?

На это надо сказать, что, действительно, Некрасов нисколько не был хуже других, и этот каявшийся преступник, поэт покаяния, этот страстный поклонник дяди Власа с его веригами, если и не мог оправдаться на внутреннем Страшном суде, перед самим собою, то уже наверное имел право смотреть в глаза «нам, другим». Если укоризненно взирали на него со стен чужие портреты, то это были скорее не лица, а «темные лики святителей»; это были страстотерпцы, «друзья народа и свободы», люди декабристского типа, — они, конечно, но только они, были в праве посылать ему укоры, на которые он и отвечал раскаянием своей уступившей души. При суждении о Некрасове и, в особенности, при его осуждении надо помнить, что если он пал, то ведь под великой же тяжестью; если он оказался малым, то ведь это сравнительно с таким величием, которому на его месте не удовлетворил бы и никто другой. Он не осуществил своего подвига, но подвиг-то взял на себя геркулесов. Именно — взял на себя, добровольно, не по чужому требованию; он сам возложил на свои плечи бремена неудобоносимые — и вот не выдержал, надорвался, как его герой, каменщик Трофим.

В самом деле, он хотел воспеть страдания народа, изумляющего своим терпением. Для того чтобы это сделать искренне и достойно, надо страдания не только петь, но и перестрадать, вонзить их, как копья, в собственную грудь. Быть певцом великого народа и сострадальцем великих страданий захотел Некрасов; об'ектом своей поэтической работы он избрал целую страну, целую

нацию. Он мечтал бросить хоть единый луч сознания на путь русского народа, озарить его тьму, быть для него солнцем и песнью. Вот какая грандиозная задача, посильная только для героя и святого, оказалась непосильной для него. Он, как и все, был прикован к минутным благам жизни, он был рабом среды и привычек, рабом большого города. Он был человек перемирия; в свои заводи манила его «робкая тишина», он «к цели шел колеблющимся шагом и для нее не жертвовал собой», — к цели не житейской, а возвышенной.

Во всяком случае, если мы, судящие Некрасова, должны постоянно иметь в виду тот необ'ятный масштаб, которому он был несоизмерим, то сам поэт никакого снисхождения себе не оказывал, и ему не приходило на мысль, что он мал только перед великим. Сам он считал себя кругом виноватым и до могилы донес сознание своей вины. Все время он чувствовал, что только рыцарем на час, на один мечтательный час лунной ночи, дано было ему быть, а не тем вечным паладином и освободителем народа, какой рисовался ему в его идеалистически окрашенном воображении. Правда, свою слабость он об'яснял своим прошлым; он всегда оборачивался назад, чтобы там, во тьме родного крепостничества, найти причины своей теперешней порочности. Нельзя безнаказанно владеть рабами, принадлежать к роду плантаторов; оттого Некрасов и чувствовал рабом себя самого, и был он в плену у собственных мелких страстей, была несвободна у него самая душа. Все оглядываются на свои детские годы, как на потерянный и невозвращенный рай, — между тем Некрасов, забывая юные прекрасные впечатления, свою Волгу, которую он сам же воспел, — Некрасов бросает презрение в лицо своей родине, проклинает свою колыбель, и так жутко и страшно читать у него про это злорадство, с которым он смотрел на развалины отцовского дома, на разорение родимого гнезда, на иссякновение самой природы:

И с отвращением кругом кидая взор,
С отрадой вижу я, что срублен темный бор,
В томящий летний зной защита и прохлада,
И нива выжжена, и праздно дремлет стадо,
Понурив голову над высохшим ручьем,
И на бок валится пустой и мрачный дом...

Вспоминая свой восход, он не называет его лучезарным и говорит про себя, что ничем он в детстве не пленен и «никому не благодарен». Может быть, в этом и кроется источник его страданий и его падений: нельзя вступать в жизнь без солнечного восхода и без признательности; к кому-нибудь или к чему-нибудь надо питать молитвенные чувства, надо благоговеть и благодарить.

Трагедия Некрасова, однако, еще более глубока, чем это можно подумать на первый взгляд. Поэт сам потому считал себя павшим и изменившим, что

слишком любил жизнь и ее радости, ее псовую охоту, ее пошлые развлечния, что дни его проходили без подвигов и жертвы, — а в это время сеятель и хранитель России стонал в каждом углу и в каждой обители и стоном своим оглашал простор широкой Волги. В действительности же падение Некрасова было другое и, может быть, худшее: он изменял не только бурлаку, но и поэзии. Он, иной раз сам не замечая (и это хуже всего), топтал ногами красоту, не щадил искусства, вливал в него разлагающий яд безнадежной, не только внешней, но и органической прозы. Он так глубоко окунался в пошлость, что она оставляла на нем неизгладимые следы, и, ею осквернённый, входил он во храм художества. Это сказывается не только в том, что очень многие его стихи представляют собою лже-стихи, фальсификацию поэзии, какую-то пустыню безóбразности, но и преимущественно в том, что он сочинял не строфы, а куплеты, писал всякие ненужные водевили и фельетоны о разных юбилярах и триумфаторах, о клубах, о дельцах и святотатственно поднимал руку на истинные создания поэтов. Он, например, бессовестно испортил «Колыбельную песнь» Лермонтова, написав на нее скверную пародию; он сочинял «современные баллады», «современные оды», и дыхание современности, низменности, отравляло настоящую балладу, настоящую оду. Он был щедр на пародию, она ему не претила, она соответствовала его язвительной иронии, потому что он слишком хорошо знал жизнь, и в этом было его несчастие. Житейский ум разрушал вдохновение, практик мешал поэту.

Но если Некрасова губила грубость и гуща быта, с которыми он не должен был бы освоиться так многосторонне и детально, сродниться так близко, то отсюда вовсе не следует, чтобы слабость его заключалась в самом выборе об'ектов для его творчества. Нет, в том, что сюжетом своих произведений избирал он жизнь в ее низинах, он эстетически прав, и здесь совсем нет греха. Напротив, в этом — его сила, в том именно, что какой-нибудь отталкивающий, грубый кусок действительности он претворял в нечто художественное. И это ему удавалось нередко, и тогда он вступал в ту область, которая в нашей литературе преимущественно связана с его именем. Некрасов — поэт города, Петербурга, поэт проститутки, и все чудища, которые плывут, сплываются и расплываются в испарениях столичной мглы и мерзости, мутно глядели на него белесоватыми глазами и здесь же, на улице, в тумане, заставляли звучать его лиру; из этого безобразия он умел творить образы. Бальмонт прекрасно сказал про него, что душа его прошла «сквозь строй», что муза его, которую сам Некрасов не раз сравнивал с иссеченной в кровь девушкой, питалась ужасом. Как некий дух носился Некрасов над городом, и не тогда особенно, когда город, «словно весь посеребренный», пышен своей зимней красотою, — нет, осенью, когда сама

природа больна, в слякоть и гниль, в муть и тоску, в уныние удрученной стихии. И уже одна петербургская погода, эта важная и властная категория русской жизни, служила ему трагически-благодарной темой для его больных вдохновений, как она же была благодатью для гробовщика Варсонофия Петрова, обильно посылая ему мертвецов и среди них, вероятно, певицу Бозио, которая «напрасно кутала в соболь соловьиное горло свое» и, сраженная русским морозом, «поникла челом идеальным». Поэт кошмарной столицы, поэт погоды, или непогоды, одну за другою, в желтых тонах тумана, рисовал Некрасов свои тоскливые картины. Вот, например, «Утро» в Петербурге, — утро без солнца, без счастья, без радости:

. . . . . .
Жутко нервам — железной лопатой
Там теперь мостовую скребут.

Начинается всюду работа;
Возвестили пожар с каланчи;
На позорную площадь кого-то
Провели—там уж ждут палачи.

Проститутка домой на рассвете
Поспешает, покинув постель;
Офицеры в наемной карете
Скачут за город: будет дуэль.

Торгаши просыпаются дружно
И спешат за прилавки засесть:
Целый день им обмеривать нужно,
Чтобы вечером сытно поесть.

Чу, из крепости грянули пушки!
Наводненье столице грозит...
Кто-то умер: на красной подушке
Первой степени Анна лежит.

Дворник вора колотит, попался!
Гонят стадо гусей на убой;
Где-то в верхнем этаже раздался
Выстрел—кто-то покончил с собой...

Его, этот современный человеческий город, «опоясанный гробами», незаметно переходящий в топкие могилы кладбищ, — город, где жизнь похожа на смерть, где обе они сливаются в одно фантастическое целое, в один сумбур и бред, — город с его бессолнечным утром и лихорадочными сумерками, с его преступной ночью; его «день больной и вечер мглистый, туманный, медленный рассвет»; современную улицу с ее убогими и нарядными, с ее надменными парадными под'ездами, с ее «недовольной нищетой», с ее кра-

жами и пожарами, с ее суетой и сценами,—все это дерзнул Некрасов воплощать в поэзию, и поэзия странностей, диссонансов, уродства, судорог и противоречий действительно возникала, поднималась из этих бездн темных Насилия и Зла.

Без отвращенья, без боязни
Я шел в тюрьму и к месту казни,
В суды, в больницы я входил.
Не повторю, что там я видел.

Решительно и без боязни расширил он владения поэзии, с лугов зеленых и вольных полей ввел ее также в городские ворота, на площади, в угар суетливых улиц. Это — завоевание, это — новая мрачная провинция красоты. Только страшно то, что город покорил его не одной своею мрачной поэзией, но и своею прозой. Город нашел в Некрасове своего жреца и свою жертву, своего поэта и своего прозаика. Надо обладать высоким строем духа, чтобы впечатления обыденности улавливать в их общем смысле и эстетической силе, чтобы в такой близи от пошлого избежать отравляющего прикосновения к нему и без опасности для самого себя растить на петербургском болоте какие-то черные цветы, бодлэровские цветы зла, извлекать из них поэтическую сладость. Надобно усилие, отвлечение, чтобы при таком удручающем знакомстве с действительностью переноситься в ту область возвышающего обмана, в ту чистую сферу, где обитает «поэзия свободная». Осиленный буднями и мелочностью, Некрасов над житейской мутью, над мерзостями петербургской непогоды, в ее физическом и нравственном смысле, не мог подниматься незапятнанно; ложилась на него густая пыль жизни, тяготели на нем ее осадки, растлевающие осадки жизни, — и погасал, и чадил огонек святой красоты. Окружающее неблагообразие искажало его душу; не бесследно и не безнаказанно проникаешься гадкими впечатлениями, узнаешь мерзкие тайны города, секреты обогащения, и все называешь по имени, — не пушкинская «насильственная лоза» у Некрасова, а прямо розга... Он сам был горожанин, петербуржец, сам входил нераздельной частью в городской организм, — и этим об'ясняется тот отпечаток низменности, который, как мы уже видели, лежит на множестве его произведений, его мнимых стихов. Мелкое оставалось у него мелким, не возрастало от его прикосновения, как это бывает у поэтов-чародеев. В комической, правда, форме, но все-таки он сравнивает снопы, ныряющие в зелени, с зеленым столом, на коем груды золота мелькают: это для него характерно. «Захлеснут был я невскою волною», говорит он о себе, и муза мести и печали, чистая страдалица жизни, должна была вступать в борьбу с этой волной, с невской богиней, с наядой Петербурга. Когда верх брала муза и напряженный строй души не ослабевал, тогда Некрасов показывал, как много было в нем истинной поэзии. Когда же любовь к народу и любовь к свободе не проявлялись у него заду-

шевно, искренне, а механически занимали свое место в какой-нибудь преднамеренной и сочиненной строфе, — это было дело петербургской наяды. Она заменяла внутренний порыв шаблоном, омертвелостью тенденции, и Некрасов повторял самого себя, делал новую, поневоле бездушную копию с прежнего одушевленного подлинника. Именно тогда становился он слаб и как художник, тогда он расточал прозаизмы или свои несуразные гиперболы. И читатель оставался холоден и странно смотрел на него или, отзываясь на дурные слухи, посылал ему, как тот анонимный корреспондент, недоумевающее стихотворение «Не может быть». Но все может быть в человеческой душе, и Некрасов, разрываемый в междоусобице идеализма и низменности, являет этому одно из самых убедительных и горьких доказательств...

Зато как близко подходит он к сердцу, особенно к молодому, хорошему сердцу, когда освобожденный от городского сора и от самого себя, как горожанина, он обнаруживает, под глубокими песками прозы, золотые крупинки красоты, душевности и своеобразного, несомненного таланта! Он пишет тогда рыдающие, нервные стихи, он ревниво ищет всех страдающих, чтобы отдать им свое сострадание, и, например, умершему крестьянину устраивает такие художественные похороны, как в своем «Морозе»:

Уснул, потрудившийся в поте!
Уснул, поработав земле!

Или другие его похороны (в стихотворении того же заглавия) находят себе в каждом читателе не холодного, а сердечно заинтересованного участника, и нельзя не отдаться их скорбной красоте. Сама природа хоронит здесь молодого самоубийцу, она заменяет условные обряды:

И пришлось нам нежданно-негаданно
Хоронить молодого стрелка,
Без церковного пенья, без ладана,
Без всего, чем могила крепка...

Без попов!.. Только солнышко знойное,
Вместо ярого воску свечи,
На лицо непробудно-спокойное,
Не скупясь, наводило лучи;

Да высокая рожь колыхалася,
Да пестрели в долине цветы;
Птичка Божья на гроб опускалася
И, чирикнув, летела в кусты.

И тянется, тянется задушевная песнь погребения, и чувствуешь, как сами русские нивы не только схоронили, но и будут хранить покойный сон юноши:

Меж двумя хлебородными нивами,
Где прошел неширокий долок,
Под большими плакучими ивами
Упокоился бедный стрелок.

Будут песни к нему хороводные
Из села по заре долетать,
Будут нивы ему хлебородные
Безгреховные сны навевать.

Эти хлебородные нивы и те, кто над ними трудится, пробуждают в Некрасове живые нелицемерные струны, — и точно приводит их в музыкальное движение тот самый ветер родных полей, от которого выгибаются дугою, целуясь с матерью-землею, колосья бесконечных нив. Все трудящиеся и работающие, все голодные и холодные, все униженные и обиженные, несомненно, в лучшие, истинно-некрасовские мгновенья его духа, имеют к нему желанный доступ. Он от всего сердца оказывает им свое человеческое и поэтическое гостеприимство. Крепостное право, великая неправда рабства, в самом деле раз'ело ему душу; и вот, сам жертва, моральная жертва его, он глубоко сочувствует другим мученикам общественного зла. И терзает его классическая русская рифма:

Голодно, странничек, голодно,
Холодно, родименький, холодно!

И в эти же не-петербургские минуты, когда Некрасов вспоминает серебряную полосу родимой Волги или идиллию маленького городка, где

Время тянется сонливо,
Как самодельная расшива
По тихой Волге в летний день,—

в эти минуты ясно видать, что поэтом города он сделался в силу рокового недоразумения, невольно и неохотно повинуясь жестокому капризу жизни, что первее в нем стихия кольцовская, народническая, та нормальная, здоровая поэзия, которая рождается от прикосновения к земле, — и такой гнетущей тоскою по родине, тоскою по природе, звучит у него этот призыв: «ах, уйдите, уйдите со мной в тишину деревенского поля!»

Опять она, родная сторона,
С ее зеленым, благодатным летом —
И вновь душа поэзией полна...
Да, только здесь могу я быть поэтом!

Стоит отхлынуть петербургской волне, стоит Волге, его и всей России матушке, одержать верх над Невою (вот две соперницы, которые полем своей

битвы избрали душу Некрасова), и сейчас же взамен газетного языка появляются у него все эти «облака дождливые, как дойные коровушки», все эти чисто-русские выражения и сравнения, иногда задорные, язвительные, чаще горестные, как название смерти «гостьей бесподсудной, бесплеменной, безродной», появляется у него это причитание матери над умершим ребенком:

Ой, плотнички-работнички!
Какой вы дом построили
Сыночку моему?
Окошки не прорублены,
Стеколушки не вставлены,
Ни печи, ни скамьи!
Пуховой нет постелюшки...
Ой, жестко будет Демушке,
Ой, страшно будет спать! —

или другое причитание — матери над дочерью-невестой:

Как рыбка в море синее
Юркнешь ты! как соловушко,
Из гнездышка порхнешь!
Чужая-то сторонушка
Не сахаром посыпана,
Не медом полита!
Там холодно, там голодно,
Там холеную доченьку
Обвеют ветры буйные,
Обграют черны вороны,
Облают псы косматые,
И люди засмеют! —

или эта дышащая лукавством и счастьем девичья отговорка:

Ах! что ты, парень, в девице
Нашел во мне хорошего?
Где высмотрел меня?
О святках ли, как с горок я
С рябятами, с подругами
Каталась, смеючись?
Ошибся ты, отецкий сын!
С игры, с катанья, с беганья,
С морозу разгорелося
У девушки лицо!
На тихой ли беседушке?
Я там была нарядная,
Дородства и пригожества
Понакопила за зиму,
Цвела как маков цвет!

А ты бы поглядел меня,
Как лен треплю, как снопики
На риге молочу...
В дому ли во родительском?...
Ах! кабы знать! Послала бы
Я в город братца-сокола:
«Мил-братец! шолку, гарусу
Купи семи цветов,
Да гарнитуру синего!»
Я по углам бы вышила
Москву, царя с царицею,
Да Киев, да Царьград,
А посередке — солнышко,
И эту занавесочку
В окошке бы повесила,
Авось ты загляделся бы,
Меня бы промигал!.. —

и все эти другие самоцветные камешки, извлеченные из сокровищ народного творчества и естественной красотою своею скрасившие однообразную и надуманную поэму о том, кому на Руси жить хорошо.

Правда, и на самой народности Некрасова, словесной народности, лежит печать литературы, и кое-что здесь искусственно, — но в общем неоспоримо слышны у Некрасова отголоски русского голоса, эхо русской родины, и есть у него живая самобытность, и ярко светится в ней самое ядро души русской, — и в симпатическом горении горит перед ним душа самого поэта. «За каплю крови, общую с народом, прости меня, о родина, прости!» — умолял Некрасов, и все эти стихи, действительно, обнаруживают его кровное родство с народной стихией, которая и не может ему не простить...

Тогда, в недолгое и оспариваемое царствование Волги-победительницы, возникают у него оригинальные и смелые образы, какая-то интимная мелодия стиха, и даже слова и обороты прозаические, от того, что они удостоились попасть в стихотворение, получают как бы освящение от поэзии, приобщаются к ней и преображаются в художественную ценность. Тогда для него в морозный день

....солнце, кругло и бездушно,
Как желтое око совы,
Глядело с небес равнодушно
На тяжкие муки вдовы,

или то же солнце, но в его лучший день, солнце красное смеется, «как девка из снопов»; или

Как серебряные блюда,
На ровной скатерти лугов
Стоят озера.

Или

Ночь тихая спускается,
Уж вышла в небо темное
Луна; уж пишет грамату
Господь червонным золотом
По синему по бархату, —
Ту грамату мудреную,
Которой ни разумникам,
Ни глупым не прочесть.

Или березка кудрявая возвышается

стройная,
С бледно-зелеными листьями,
Точно вчера только ставшая
На ноги резвая девочка,
Что уж сегодня вскарабкалась
На высоту, и бестрепетно
Смотрит оттуда, с смеющимся,
Смелым и ласковым личиком.

Тогда понятно, отчего плакала Саша, как лес вырубали, — так участливо и поэтично описывает Некрасов рубку леса.

Тогда художественно говорит он о журавлях, что крик их

словно перекличка
Хранящих сон родной земли
Господних часовых, несется
Над темным лесом, над селом,
Над полем, где табун пасется...

Да, Некрасова, в светлые праздники его сердца, в поэтические, т.-е., значит, самые характерные минуты его духовной жизни, влекло за город, за темные пределы городской суеты:

Дорого-любо, кормилица-нива,
Видеть, как ты колосишься красиво!

Но, конечно, и в деревне он, вообще воспринявший столько отвратительных впечатлений и по дороге к чистой, спокойной поэзии натолкнувшийся на русскую действительность, — и в деревне он тоже видит безобразие, ужас, дикость. Деревня поворачивается к нему своими задворками. Он узнает там прежде всего такую новость, что у солдатки Анисьи, как и Демушку у Матрены,

Девочку (было ей с год)
С'ели проклятые свиньи.

В лесу он замечает, как галчата

Прыгали, злились. Наскучил их крик, —
И придавил их ногою мужик.

Бросается ему в глаза трагедия несжатой полосы, и в грустной жалобе стихов оплакивает он пахаря, которому моченьки нет, — этого немощного русского пахаря...

Где же наш пахарь? чего еще ждет?
Или мы хуже других уродились?
Или не дружно цвели-колосились?
Ветер несет им печальный ответ:
Вашему пахарю моченьки нет.

Он знает, правда, и героев деревни, ее Микулу Селяниновича, ее богатырей, — но куда их сила делася, на что пригодилася?

Под розгами, под палками,
По мелочам ушла!

Над всей этой скорбью и недужностью, примиряя и смягчая, возвышается образ матери. Редкое, едва ли не единственное, и светлое явление: муза в виде матери. И она перед нами то как судья, как совесть, то в поэтическом ореоле молодой и задумчивой женщины. Поэт в минуты душевного алкания, в минуты одиночества, ищет не свидания с любимой девушкой: он взывает к матери, с нею хочет повидаться на миг; в лунную ночь вдохновений он хотел бы рыдать на могиле далекой, где лежит его бедная мать. «Русокудрая, голубоокая», она так неразрывно соединила свою прекрасную и печальную душу с душою сына, что кто помнит Некрасова, тот не может не помнить его матери:

.....Уж ты ушла из мира,
Но будешь жить ты в памяти людской,
Пока в ней жить моя способна лира.
Пойдут года, поклонник верный мой
Ей посвятит досуг уединенный,
Прочтет рассказ и о твоей судьбе;
И, посетив поэта прах забвенный,
Вздохнув о нем, вздохнет и о тебе.

Некрасов внес в поэзию новое начало: мать поэта, соединенную с ним в единстве вздоха, — кто раньше интересовался ею, когда даже в пушкинской лирике отсутствует ее образ? Мать не нужна. Старая, около взрослого сына, она производит впечатление человека, уже отбывшего свою жизненную работу. Она вся в прошлом — памятник самой себя. Мы больше любим то, что мы

создали, чем то, что создало нас. Но вот Некрасову мать нужна. Помимо других об'яснений, не потому ли это еще, что единственное существо, перед которым не безнадежно-стыдно, это — мать? А многого нужно было стыдиться Некрасову. Но она все выслушает, все простит, она всегда пожалеет:

Мать не враждебна и к блудному сыну.

И блудный сын, в замечательном стихотворении «Баюшки-баю», когда «недуга черная рука» уже влекла его на закланье, рисует поразительную картину: на краю гроба слагает он стихи, слабеющими устами допевает свою песню, — и в это время слышится голос матери родной: усопшая мать воскресает, для того чтобы убаюкать своего не маленького, а взрослого сына, убаюкать его не в колыбели, а в могиле:

Пора с полуденного зноя!
Пора, пора под сень покоя;
Усни, усни, касатик мой!
. . . . . .
Усни, страдалец терпеливый!
Свободной, гордой и счастливой
Увидишь родину свою,
Баю-баю-баю-баю!

Мать утешает умирающего сына: ему, всегда нуждавшемуся в опоре и ободрении, ему, всегда недовольно мужественному, приносит она свое укрепляющее слово, читает свою материнскую отходную, — она прервала собственный могильный сон, чтобы легче было умереть ее робкому сыну, и под звуки ее обещающего напутствия ему действительно не так страшно умирать:

Не бойся стужи нестерпимой:
Я схороню тебя весной.
Не бойся горького забвенья;
Уж я держу в руке моей
Венец любви, венец прощенья,
Дар кроткой родины твоей...
Уступит свету мрак упрямый,
Услышишь песенку свою
Над Волгой, над Окой, над Камой, —
Баю-баю-баю-баю!

Вообще, Некрасов неисчерпаем в своих гимнах материнству, святым слезам его, которые он подсмотрел средь всякой пошлости и прозы. Бьются люди в роковых сечах, — например, на твердынях Севастополя, и боевые кони меняют всадников лихих, «как вдовец жену меняет» ,— а в это время старая мать всадника бесплодно поджидает его у окна. И Некрасов взывает к ней:

Загородись двойною рамой,
Напрасно горниц не студи,
Простись с надеждою упрямой
И на дорогу не гляди.

И не мать ли это склоняется над несчастной крестьянкой и шепчет ей:

Усни, многокручинная!
Усни, многострадальная! —

та мать, о которой мы в муках вспоминаем, которую крестьянка называет:

День денна́ моя печальница,
В ночь — ночная богомолица?

Но не каждому человеку в силах помочь родная мать, и оттого с молитвой обращаются и к общей матери мира, матери Божьей, вечной Dolorosa. О, как ее просят!

Ты видишь все, Владычица!
Ты можешь все, Заступница!
Спаси рабу свою!

И образ родной матери Некрасова выясняется в своем символическом характере, принимает величественные мировые очертания, и вот она уже перед нами как общая мать-природа, как та мать-земля, мать-сыра земля, которую и в буднях города вспоминал и любил ее сын-поэт. Особый смысл получает тяготение Некрасова к матери: это — его тоска по природе, тоска по той стихийной родине, которая искупает, быть может, весь ужас и обиду родины тесной и ограниченной — гнезда крепостничества. Оторванный от природы Петербургом, он все возвращается к ней своей мечтою и молитвой. Только она и все, что ей послушно, могут заглушать в нем ненавистную «музыку злобы», типичные для него диссонансы.

И в сердце, которое металось между любовью и ненавистью, между деревней и городом, и то уставало питаться злобой, то этой устали стыдилось, мать воцаряла тихую ласку и это характерное для Некрасова доверие к России, к русскому школьнику, умиление перед добротой, перед добрым человеком, — и тогда близки становились ему все эти коробейники, дядюшки Яковы и дедушки Мазаи, утешители сироток, спасители зайцев и пчел. Тогда он обращался к жизни, которую так любил и которая только заслонена была для него мглою Петербурга, непогодой действительности. Он брал у жизни и любил в ней одинаково ее страсть и ее святость. Вспомните, как часты у него мотивы любви, упоение какой-нибудь Любушкой-соседкой, эта высокая рожь, которая должна распрямиться и сохранить тайну влюбленных.

Вместе с тем знаменательно для него глубокое поклонение русской женщине за ее высокий подвиг, за то, что она может быть Трубецкой или Волконской; «святая женская душа» была для него, действительно, алтарем, на который он приносил свои поэтические жертвы, и женщина, которая часто мечталась ему, «вся соразмерная, гордая, стройная», должна именно в Некрасове видеть и чтить певца своей доли. Пусть иногда замечается у него тяжба с женщиной, горечь обиженного мужского сердца, разочарование рыцаря, — все же он откликнулся на несчастье женщины, даже на девичью тоску ее, когда она жадно глядит на дорогу за промчавшейся тройкой вослед; он так ласково отнесся к девушке и сказал, что «толпа без красных девушек, что рожь без васильков».

Вот отчего, несмотря на все неверные и негармоничные звуки этой поэзии, мимо нее пройти нельзя, как нельзя миновать свою молодость, когда и личного счастья, всех этих васильков, хочется и в то же время, заволакивая и отравляя свое счастье, принимаешь неправду жизни, близко к чуткому сердцу, которое еще не «согнулось под игом лет», и вместе с поэтом скорбно размышляешь о ней у негостеприимного парадного под'езда.

Некрасов именно — поэт отравленный: он — певец нарушенной радости, смущенной жизни, искаженного счастья. Он вовсе не хочет скорби и уныния:

Мне самому, как скрип тюремной двери,
Противны стоны сердца моего.

Желанна и понятна ему вся отрада существования, трепетно слышит он, как идет-гудет зеленый шум, весенний шум, чарует его природа, красота, поэзия, — но все это застилают своею безобразной тенью общественная неправда, деревенское и городское неустройство, жизненная лямка разных бурлаков и поденщиков. И для него

Чем солнце ярче, люди веселей,
Тем сердцу сокрушенному больней.

Становится горек самый хлеб жизни, политый чужими слезами, как хлеб той женщины, которая, не имея соли, посолила его для больного ребенка всегда готовой собственной слезою. И оттого восклицает Некрасов:

Таков мой рок,
Что хлеб полей, возделанных рабами,
Нейдет мне впрок.

Жизнь вообще нейдет Некрасову впрок. Это — его существенная черта, как писателя. Говорят, что, как человек, он своими темами не страдал. Но из его лучших стихотворений этого не видно. И, во всяком случае,

не безразличны для поэта его темы: оне с ним сживаются, оне свое влияние на его внутренний мир оказывают, оне его воспитывают. И оттого мы как реальный факт должны принять, что всякая радость поневоле смущена, возмущена для Некрасова, который стоит лицом к лицу, сердцем к сердцу, со всеми этими приниженными и огорченными, который знает обиду бабушки Ненилы и скорбь Орины, матери солдатской, и той старушки, чей сын сплошал на сорок первом медведе, —

Умер, голубушка, умер, Касьяновна,
И не велел долго жить...

Любоваться крестьянскими детьми, их идиллией, это — дорого Некрасову; пленяет его вереница их внимательных глаз, серых, карих, синих, смешавшихся как в поле цветы; он знает, что крестьянские дети, это — дети по преимуществу, что как-то сливаются они, наивные, с наивностью самой природы, — но в самом страшном кругу дантовского ада, в самом пекле городской жизни, на фабрике видит он все тех же детей:

Вы зачем тут, несчастные дети?!

Или хочется молитвы, и храм Божий, над которым реют птицы, пахнул на душу детски-чистым чувством веры:

Я внял... я детски умилился...
И долго я рыдал и бился
О плиты старые челом,
Чтобы простил, чтоб заступился,
Чтоб осенил меня крестом
Бог угнетенных, Бог скорбящих,
Бог поколений, предстоящих
Пред этим скудным алтарем. —

но рассказ священника из «Кому на Руси жить хорошо» не может содействовать религиозному настроению ...

Так плетешься по жизни, усталый от нее и от самого себя, колеблясь между добром и злом, между верой и недоверчивостью, перемежая искры воодушевления рутиной и скукой, не достигая цельности. Некрасов за ее отсутствие себя клеймил, — за отсутствие единого служения добру. Но муки его самобичевания претворились для потомства в лишнее поучение, в новый урок социальности.

Обыкновенно после Некрасова идешь дальше в своем художественном развитии, и идешь в другую сторону, — но русский юноша, русский отрок именно у него получали когда-то первые неизгладимые заветы честной мысли

и гражданского чувства. Мать поэта права: лучшия песни свои он в самом деле мог бы услышать теперь над Волгой, над Окой, над Камой, потому что, отделив плевелы от его полновесной пшеницы, русский интеллигент близко знает и любит его, тоже поэта-интеллигента, с его сомнениями и нецелостностью. И, доверчивый к своему читателю, не сомневаясь в его общественной отзывчивости, Некрасов дает некоторую отраву личного, но отраву необходимую, потому что она отвлекает от самодовольства и привлекает молодые глаза к «безднам труда и голода», к зияющей лжи людского строя, к неправде и несчастью быта.

... Земля моя родная
Вся под дождем рыдала без конца, —

и она теперь усиленно рыдает, и уже потому одному Некрасов, поэт болеющей родины, поэт рыдающей России, еще далеко не изжил своего века.

ОГАРЕВ

Бледный спутник блестящего светила, Огарев известен большинству русских читателей не сам по себе, а в ореоле Герцена, и он памятен не своими стихами, а как соратник последнего в борьбе за свободу, об'единенный с ним знаменитой клятвой на Воробьевых горах.

Но если крупинки чистой меланхолической поэзии, хотя и затерянные во множестве стихов, по выражению самого автора, «усталых» и «вялых», дают право на бессмертие, то, несомненно, Огарев никогда не будет чужим и лишним в доме родной литературы. У него есть свои образы, порою величественные и волнующие; у него есть своя мелодия, нежные вздохи серенады или романса, и вообще в той сфере чувства и мысли, которую ему отделили музы, для него не щедрые, он, как Ленский, их не постыдил. Вы найдете у него и жанр, часто подернутый дымкой сатиры; вы найдете у него и своеобразный русский пейзаж, «серебряный мороз» нашей зимы. В его лирике и эпосе (например, в неоконченной поэме «Африка») загораются и огоньки художественной энергии, и тогда, в эти исключительные моменты, стих его льется полнозвучно и гордо.

Однако, самый склад его внутреннего мира не благоприятствует развитию звучности и силы: возникает параллелизм, своеобразная гармония между акварельной окраской таланта и призрачным, «бледноликим» характером его об'ектов. В самом деле: краски яркие и слова торжествующие и смелые нужны тому, кто живет настоящим и смотрит вперед, кто любит бурную вспышку мгновения и доверчиво к нему и к себе устремляется за ним в бесконечную даль будущего, — Огарев же весь в прошлом. Никто из русских поэтов так часто не вспоминает, так много не помнит, как именно Огарев. Молясь на прошлое, он называет «даль воспоминания» святою. Он постоянно озирается назад. Его идеал, его счастье, его любовь отстали от него, и он, как Орфей, оглянулся на свою Эвридику, — Эвридика через это исчезла, и с тех пор неутешный певец и супруг в своей тоске все смотрит на дорогу, уже пройденную, не сводит глаз с ушедшего, с прошед-

щего. И брачное ложе грезится ему в спальне старинной, под сенью ветхою, и на это ложе опускается не живая и прекрасная: нет, в час привидений одиноко садится на него печальная тень,

Садится и плачет
И русой косою
В безмолвьи почей
Слезу утирает
С потухших очей.

Глаза потухшие как будто дороже Огареву, чем горящие; портреты говорят его сердцу больше, чем живые, чем живущие люди; образы и тени вытесняют собою непосредственное и трепетное ощущение. Его память богаче его действительности. Он схватывает настоящее не в его жизненной теплоте; он ценит его лишь постольку, поскольку в нем зреет смерть, поскольку оно сделается прошлым и, как все на свете, превратится в воспоминание. Тогда он обернется на него, и вчерашнее, далекое, былое предстанет ему отрадным и дорогим, и тогда он будет думать о мелькнувшей перед ним женщине в белом платье. Жизнь должна умереть, чтобы для него начаться.

Среди живых и сам живой, он не довольствуется теми, кто есть, — он не может обойтись без умерших, без ушедших. Для него жизнь — привидение. Его душа являет собою, по его собственному сравнению, кладбище, и, поэт склепа, Огарев при романтическом свете луны бродит вокруг этих нравственных могил, извлекает грустные аккорды со струн своей немногострунной арфы и вызывает уснувшие призраки, «родные тени мертвецов». Его сердце не бьется для данной минуты, — оно больно тем, что имеет только историю.

Он опаздывает, не поспевает за жизнью. При этом, однако, он слышит, как легко стучит о плиты деревянный башмачок молодой неаполитанки; при этом он знает, как жгуча страсть и пьяно вино, как прекрасно мгновение («дорожу я прекрасным мгновеньем»), и он бы выпил его до дна и затем разбил бы вдребезги бокал своей жизни, — но у него недостает для этого решимости и силы. Он только советует это сделать другим, — например, в следующих стихах:

Живите мало. Странно вам?
Ромео умер, с ним Джульетта —
Шекспир знал жизнь как Бог: мы снам
Роскошно верим в юны лета,
Но сухость жизнь наводит нам.
. . . . . .
Блаженны те, что в утре дней
В последнем замерли лобзаньи,

В тени развесистых ветвей,
Под вечер майский, при журчаньи
Бегущих вод, — и соловей
Им пел надгробное рыданье.
А ворон тронуть их не смел
И робко мимо пролетел.

Сам же он полон беспредметных желаний, «давно угасшего стремления»; его сердце безотчетливо ноет и не сознает, чего оно хочет. Его плач — не те скупые и тяжелые мужские слезы, которые падают на сердце мертвой росою. Огарев — ищущий без об'екта исканий: можно ли в таком случае найти?

Не знаю сам, чего ищу,
Какую тайну знать хочу.
Вот что-то белое луной
Озарено передо мной.
Быть может, призрак мертвеца?
Быть может, это тень отца?
Иль образ матери моей
Шепнуть мне хочет в мгле ветвей
Слова любви или угроз?

Вообще, он представляет собою зрелище человека, у которого «юный жар» под дуновением жизненного холода превратился не более как в теплоту и который пережил самого себя, свои страсти и желания:

Лист за листом я рвал заветные тетради,
И все, и все изорвано теперь.

Он — поэт хандры, жизни прожитой; он — певец тоски, вечной Sehnsucht, заветной тетради, и жизнь дорога ему только в своем запустении.

Унылый внутренний мир находит себе печальное соответствие во внешней природе, и мы читаем:

Осенний день был сер и сыр,
И мелкий дождь ежеминутно
На землю капал: мокрый мир
Смотрел уныло, бесприютно.
Казалось пусто. Сад притих,
Замолк деревьев гул протяжный,
И желтый лист, срываясь с них,
Печально мок на почве влажной,
И только утки, как всегда,
Плескались глупо у пруда.

Вечная осень... Тяжко должен чувствовать себя человек, для которого как бы остановилось кругообращение времен и весна ни разу больше не возвращается. Она — неподвижное прошлое.

И Огарев «болезненно лелеет» его, «как мать безумная в слезах с младенцем мертвым на руках». Это — поразительный образ, но к Огареву он не подходит в том отношении, что наш поэт вовсе не безумен и мертвенность ребенка вполне сознает. Безумная мать считает своего младенца живым, он для нее ничем не отличается от живого, между тем как Огарев слишком ясно видит ту линию, которая отделяет прошлое от настоящего. Прошлое он именно в этом его качестве и чувствует. Оно не облеклось для него в плоть и кровь, оно одето в свой траур и не имеет иллюзии и красок текущего момента. Велик был бы тот человеческий дух, в котором бы ничто не умирало, который знал бы одно настоящее и переживал бы «вечное теперь», nunc stans. Нашему писателю эта вечность совсем чужда. Его душа только памятлива, но не бессмертна. Прошлое не сливается в ней с настоящим в одно глубокое впечатление, в одно сверхвременное настроение: прошлое у него остается бледно. Самое воспоминание у него — без яркости. И если бы Огареву предложили заменить эту бледность отмерших элементов духа живыми переливами настоящего, он бы на это не согласился, — у него для настоящего, как мы уже сказали, нет силы, он не хочет реальности, он вместо нее взял бы сновидение. Огарев всегда предпочтет мертвое, и он сознательно и рассудочно скажет:

Все, что пройдет, то будет мило!
Я в этом тайны, наконец,
Иной не вижу, мой мудрец!

Рассудочность вообще искажает его меланхолию, как и всю его поэзию, и было бы лучше, если бы он был просто сентиментален и наивен, если бы не было этого вмешательства рассуждений и еще этих инкрустаций неглубокого юмора. Огарев отлично сам себя понимал и об'яснил в своих стихах, — не читатель, а сам он вскрывает свою оглядчивость, свою привязанность к прошедшему.

Его дух, всегда обращенный к прошлому, уже этим обнаруживает свою несамостоятельность. Огареву нужны чужая помощь, чужое благословение, хотя бы оне шли из могилы, из «страны иной». Он постоянно говорит и просит о дружбе, — ему необходим другой. Он не мужествен и не может быть один, — а велик именно одинокий. В первом же стихотворении жалуется он на то, что он и его друзья не встретили участия. Огарев — поэт без подвига. Словно дитя без родителей, без руководителей, он заблудился, растерялся в жизни, — особенно, конечно, в русской жизни, которая возмущала его, прерывала было его бескровную тоску, но своим насилием искажала, заглушала все боевые, гражданские звуки его поэзии и своей циничной грубостью так мучила его чуткую, может быть — слишком

холеную душу («и политический наш быт меня без отдыха томит»); и он тоскливо оглядывается кругом: нет ли проводника.

Оттого он и знает, «что значит слово мать»:

Я знаю — в нем есть мир любви чудесный,
Я знаю — мать прискорбно потерять
И сиротой докончить путь безвестный.

Оттого же часто встречается у него и мотив семьи, детей, которым он желает, чтобы хоть у них «был плодотворен вешний дождь и летний зной, нивы колос многозерен»; он любит ребенка (свою Лизу, которую от него увозят), — но тоже не столько в его настоящей прелести, сколько как потенцию жизни, как будущий очаг воспоминаний: ведь Огареву — мы уже знаем это — жизнь и вообще-то мила не актуальная, а только в ее прошлой или будущей возможности. Ему отраден «старый друг — старый дом», «опять знакомый дом, опять знакомый сад»; он часто сидит у камина с думой «седою, отжившей» — быть может, со связкой давнишних, пожелтевших писем от возлюбленной, которая умерла, и безотвязно преследует его какой-нибудь знакомый, неуловимый, старый мотив. Для него, утомленного, разбитого не столько «седою усталью годов», сколько воспоминаниями, так желанно все, что уютно и приветливо, все, что ласкает негой отдыха. Да, устал этот человек, «вместе старый и молодой»...

Но вас удручает избыток утомления, эта душа, похожая на опустелый барский дом, который оживает только лунной ночью, когда отдается воспоминаниям и портреты на стенах его старинных покоев начинают свою безмолвную беседу. И мы выносим такое впечатление, что поэзия Огарева, бедная полнозвучными аккордами, в лучших своих образцах похожа на кладбище, которое он (что так характерно для него) любил и охотно посещал. Кладбище, где «тише стала тишина», имеет свою печальную отраду, и на нем пышно разрастаются цветы; но все же кладбище не сад, и кто может, тот уходит с него — в жизнь.

КАРОЛИНА ПАВЛОВА

Век этой старой писательницы тянулся от 1807 по 1893 год. Она пропустила мимо себя несколько авторских поколений, начиная от пушкинской плеяды, но сама оставалась в тени, хотя ее талант и давал ей право на видное место в родной словесности. Собрание ее произведений обогащает наш Пантеон ещс одним обликом, исполненным своеобразной красоты. В хоре поэзии у Каролины Павловой есть своя нота, своя мелодия, и песнь ее, звучная и яркая, пленяет особенными интонациями, волнует исповедью женского лиризма. Правда, Павловой свойственна и женская именно словоохотливость; автор слишком легко и скоро прибегает к стиху, не всегда показывает его внутреннюю необходимость; она пишет стихотворения и тогда, когда без них можно было бы обойтись, и у нее мало поэтической самодисциплины. Но более характерны и значительны ее достоинства, чем ее недостатки, — погрешности содержания и техники. По существу наша поэтесса едва ли не больше всего замечательна своим углубленным ощущением двойственности жизни. Есть эмпирическое и есть идеальное; есть внешние узоры дней, пустых и монотонных, и есть сокровенная содержательность духа. «В неволе жизни этой тесной, средь грешной лжи», прозябают люди, особенно женщины, «узницы людского края, жертвы жалкой суеты», и может показаться, что у них нет ничего за душою и в душе. На самом же деле полна значительности и впечатлений их вторая, их невидимая жизнь. Но кто о ней расскажет, кто сумеет претворить ее в слова? Ведь женщины по большей части — «Психеи, лишенные крыльев», и только избранницы среди них имеют души окрыленные и красноречивые. К числу таких избранниц Слова и принадлежит Павлова, и это она изобразит психику немых Психей, это она скажет за них и приветит словом «семью безвестную», «немых сестер своей души». Предстательница женщин, поэтесса-сестра, поэтическая сестра милосердия, она музыкально и сердечно откликнется на женскую обиду и горе, в своей «Кадрили», например, поведает несколько женских биографий и покажет, как под светской оболочкой и условностью трепещет живая печаль, драма любви и горечь обманутых ожиданий. Наша писательница осуждает жизнь первую, жизнь внешнюю, обиход салонной повседневности, тесную чопорность, которая самую природу хотела бы сделать неестественной и внести даже в нее «хороший тон», опошлить ее; зато жизнь вторая, внутренняя, находит в ее лице чуткую защитницу и художницу. И для

первой она имеет прозу, для второй — стихи. Казалось бы, для всего пригодна проза, — особенно такая изящная и непринужденная, какой владеет Каролина Павлова; но такова уже ее натура, что лучшее в себе и в других, все возвышенное и серьезное, она должна выражать непременно стихами, и не прозой, а стихами говорит ее душа. Оттого на ее страницах вполне ощутителен переход прозы в стихи; чувствуешь (преимущественно — ночью, когда сгущаются в комнате тени «черной чередой», а «мир заснет, как тихий дом, и молитвой пламенея, станут звезды пред Творцом»), — чувствуешь, как приближается веяние вдохновения, как в ритмы и рифмы начинают складываться слова, — присутствуешь при этом таинстве, видишь рождение Афродиты-поэзии. У Каролины Павловой — неодолимая потребность в стихе; он для нее не роскошь, а насущно-элементарное питание духа. И когда сердце стало нищим, когда все потеряно и от жизни остался только пепел тлеющего костра, сохранилось это единственное утешение — поэзия, о которой говорит Павлова: «моя напасть, мое богатство, мое святое ремесло!» Действительно, стихи для нее — «роковая благодать», любезное наваждение; Каролина Павлова одержима поэзией, дышит литературой, и этот воздух словесности вообще окружает ее: она живет не только своими, но и чужими стихами; трогательны ее обращения к поэтам — Языкову, Баратынскому, и когда последнего она называет по имени — Евгений, то в этом слышится отголосок не только близкого знакомства, но и какого-то братства, — братства о красоте. Поэтесса и сестра поэтов, она знает, что на голос искусства жизнь часто не откликается: поэты — «бесполезные пророки», каждый из них — «гость ненужный в мире этом, неизвестный соловей», чьи песни, казалось бы, заглушаются ропотом будней; но — нет, покрывая все шумы земли, когда-нибудь восторжествует «аллилуия поэта», богослужение искусства. Свою поэзию Каролина Павлова, «безумница» красоты, расточает на то, главным образом, чтобы рассказать свою женскую душу, свою внутреннюю биографию. «Свой чистый перл в житейском море искала, бедная, и ты», — это применимо ко всякой женщине, искательнице жемчуга; но его не находят, и потому в обиженное сердце проникает грусть. «Сердца блажь» смиряется, всему, что волновало грезы, шепчешь «тихое прости», и явна теперь «всех ожиданий всегдашняя ложь». Иссякает жизнь, уходят дни, живешь «без обороны», не сопротивляясь постепенному самоисчезновению, и если умеешь, то на меланхолических струнах своей арфы играешь элегию. Наибольшее впечатление производят именно элегические мотивы Павловой. Она «хранит священные химеры» молодости, но все туманнее делаются оне, совершается ликвидация жизни, улетают прежние сны, — «кто воскресит в них лик маркиза Позы?» Кто-то уносит жизненные декорации, все глуше и скуднее становится вокруг и внутри нас, «и день за днем на детские эдемы туманную спускаем пелену». Бледнеют воспоминания, сам себе кажешься чужим, и наступает то

равнодушие, которое «горестней младого горя», — дремота перед окончательным сном. Элегия Павловой тем печальнее многих других жалоб и песен, что жизнь не только отняла у нее мало-по-малу все внутренние ценности и надежды, но и внешне переселила ее на чужбину, далеко от Москвы, которая была ей так мила, особенно в своем зимнем убранстве («будто в ледяные латы одета дивная Москва»). Едет поэтесса в чужие края: «все пасмурней тянется чаща глухая, путь темен и дик; карета несется, как будто б спешила в приют я родной; полуночный ветр запевает уныло в пустыне лесной; бегут вдоль дороги все ели густые — туда, к рубежу, откуда я еду, туда, где Россия; я вслед им гляжу». На чужбине она и умерла. Задолго до смерти имела она печальное право сказать о себе: «уроки жизни затвердила я наизусть», —безотрадные уроки опыта; «я в душе свершила панихиду по себе, равно как и по ней», — говорит у нее женщина о себе и о другой; при этом смерть еще не всегда является полным успокоением: бывает и так, что «неотразимая мирская суета стучится дерзостно и в доску гробовую»...

Но было бы ошибкой думать, что элегический колорит делает поэзию Каролины Павловой унылой и подавляющей. Нет, ее печаль светла, в сердце у нее много любви; отжив свою жизнь, она благословляет чужую, без зависти и гнева; у нее нет сил больше итти, она отстала, и ей отрадно, что другой путник подошел к ней с заботливостью брата, — но пусть он идет дальше, продолжает свой путь: он страждущей дал все, что мог, — пусть же не смущается тем, что кто-то отстал в степи, что слышен «звук слабеющего зова»; и так растрогивающе просит бедная, одинокая путница:

Тебе есть труд, тебе есть дела много,
Не каждому возможно помогать;
Иди вперед: длинна твоя дорога,
И дома ждет сестра тебя и мать.

Сама она прочитала уже книгу жизни, всю, до конца, до грустного эпилога; но она любуется на тех, кто жадно и доверчиво приникает лишь к первым страницам этой же интригующей книги: «люблю я вас, младые девы..., еще неведующей Евы люблю таинственные сны».

Ева - поэтесса, за немых и неведующих Ев сказавшая прекрасное слово, Каролина Павлова двумя томами своих сочинений входит в семью русских писателей. Большей частью своей поэтической практики она осуществила собственное теоретическое убеждение, что стих, это — «красивый пояс, стягивающий мысль и придающий стройность». Красивы и стройны ее стихи, ее мысли и чувства, остроумны и часто задушевны ее слова, образны ее поэтические речи, — и в самой старомодности своей хранит она живую и желанную оригинальность.

МАЙКОВ

В представлении русского читателя имена Фета, Майкова и Полонского обыкновенно сливаются в одну поэтическую триаду. И сами участники ее сознавали свое внутреннее родство.

Друг друга мы тотчас признали
Почти на первых же порах —

говорит Майков в стихотворении, посвященном юбилею Полонского, и там же рассказывает он:

Тому уж больше чем полвека,
На разных русских широтах,
Три мальчика, в своих мечтах
За высший жребий человека
Считая чудный дар стихов,
Им предались невозвратимо...
Им рано старых мастеров,
Поэтов Греции и Рима,
Далось почуять красоты;
Бывало, нежный луч Авроры
Раскрытых книг осветит горы,
Румяня ветхие листы, —
Они сидят, ловя намеки,
И их восторг растет, растет
По мере той, как труд идет
И сквозь разобранные строки
Чудесный образ восстает.

Из этого художественного созвездия, загоревшегося на небе русской литературы, старые мастера, поэты Греции и Рима, наиболее глубокое и длительное влияние оказали именно на Майкова. Он меньше других отрешился от подражания образцам; оттого и можно сказать, что его поэзия, в своем начальном и лучшем периоде, не самостоятельна и светит лишь отраженным светом. Не родное, а чужое было первым словом его; не под солнцем, а в холодном блеске луны развернулся его поэтический цветок.

Но с этим, конечно, мы охотно примирились бы ради тех вечных сторон, которые есть в классицизме и которые так желательны у всякого, даже и нам современного поэта, — если бы поклонение античной культуре и красоте было у него более непосредственно, если бы их изучение претворилось у Майкова в нечто близкое и органически-родное, сделалось его второй природой. Тогда он был бы заблудившийся в нашей эпохе грек или римлянин, и мы, иные люди, с удивлением окружили бы этого последнего язычника, и, с древней лирой в руке, он опять запел бы нам давно умолкнувшие песни старого мира. И был бы так интересен и дорог этот одинокий человек без современников, отставший от исторического движения, заброшенный на внутреннюю чужбину, как Овидий среди сармат. Но как раз этого и нет. Майков не перевоплотил себя в языческую стихию, не сжился безраздельно с ее духом. Прежде всего, он не грек, а римлянин. Он подражает подражателю. Рим уже и сам грелся на солнце эллинской красоты, и свет его собственной поэзии был уже заимствованный. Один из участников поэтического «тройственного союза», Фет, думал даже, что Рим «прокляли музы» —

Напрасно лепетал ты эллинские звуки:
Ты смысла тайного речей не разгадал.

Далее, Майков классическую душу только узнал, вычитал из книг, с их ветхих листов; перед антиками стоял он больше с думой, чем без дум; языческие мотивы не зародились в нем самопроизвольно, в знаменательном совпадении с психологией угасшей эпохи. Он был знаток древности; его дар, как он сам выражается, «креп в огне науки» (хотя его знания, достаточные для искусства, были бы неудовлетворительны именно для последней). На его поэзии лежит печать книги, потому что поэзия его не так сильна, чтобы она могла книгу преодолеть и заглушить. Наконец, к великому соблазну тех слушателей, которые собрались вокруг этого живого пережитка античной старины, он в своей песне обнаружил много теперешнего, нашего, и явно почуялось в ней нечто мелкое, оглядочное, слишком современное; в ней раздались те самые звуки, от которых мы и сами-то хотели бы освободить себя и которые особенно болезненно поражают нас в язычнике, посулившем было свежесть и наивность. Если он выдает себя за эллина, упоенного красотой, то почему же, двадцати лет от роду, пишет он благоразумное стихотворение «Жизнь», где степенно предостерегает юношу от красоты, от любви, от бурного счастья? Если он — носитель того духа, который в любовном общении с природой был исполнен ликования и священной радости, то почему же он часто бывает сух и жёсток, и бестрепетен? А главное, почему он не имеет духовной свободы, внутренне связан и про-

никнут моралью? Что-то ему мешает, что-то его останавливает. Ведь когда он говорит о чем-нибудь имморальном, о какой-нибудь любовной шалости, вы чувствуете в этом не искреннюю беспечность вольного сердца, бьющего ключом непосредственного счастья и страсти, а только снисхождение, которое он сам себе оказал, позволение, временный отпуск, разрешенный ему его строгой душою. И когда он сообщает нам, что, при виде улыбки на устах девы скромной, он сам не свой и —

Прости, Сенека, Локк и Кант,
И пыльных кодексов старинный фолиант,

то уже от самых этих слов веет как раз фолиантами, пыльной книжностью; здесь мало искреннего и незадумывающегося отношения к самому себе, здесь поэт пристально на себя смотрит, явственно себя видит.

Впрочем, быть может, это — иллюзия с нашей стороны, и ранние стихи Майкова только потому производят на нас впечатление несвободных, что мы знаем его дальнейшую эволюцию, — его конечную удовлетворимость и удовлетворенность, отсутствие алканий, его тяготение ко всему официальному, ко всему, что признано и торжествует? Не мешает ли нам разглядеть Майкова молодого будущий певец юбилеев и царских дней, рапсод на придворных пирах? И не повторяет ли он здесь также язычника, — например, «умного Горация» в его хвалах Августу?

Нет, едва ли это — иллюзия, непроникновенность Майкова язычеством. С первых же шагов его поэтической деятельности, на первых же стопах его стихов, можно уловить, что хотя античному он и предан был душою, но душа эта была не так глубока и наивна, чтобы он мог вместить в нее всю широту языческого миросозерцания и в XIX веке повторить древний Рим, древний мир. Дух истинной классической свободы и природы не веет над этим поклонником классицизма. Как Пан в его стихотворении не мог воспроизвести звуков Феба, так и он неспособен воскресить живое дыхание Эллады. Его тростник оживленный хотя и доносит своими скважинами шум отдаленного исторического моря, но самая натура его не похожа на это широкошумное море. Красивы его стихи с населением воскрешенных нимф и наяд, муз и дриад, и вновь чаруют вас мифы и сказания древности. Но он не дает вам забыть, что для древних это была жизнь, а для него — только мифология, только «умная ложь», которой он не способен поверить.

Однако, с этими ограничениями, в этих пределах, исключающих мысль о том, что Майков был настоящий и последний язычник, мы должны принять его и признать его любовь к Риму и его художественное воспроизведение римской красоты. Вне Рима, древнего или современного, он нигде не может жить и почти во всякий интересный момент жизни вспоминает о нем.

Розы Пестума грезятся ему даже среди петербургского бала. Когда он увидел вечный город («змей многоочитый»!) и в смущений читал всю летопись его от колыбели, дух его трепетал в сладостном восторге. Но и теперь, в наши прозаические дни, расстилается чудное небо над классическим Римом, и Майков поэтому воспел и его, воспел альбанку, которая подходит к фонтану, и смуглянку милую, которая вплетает себе в косу нить бисеров перловых и собирает землянику у тех самых развалин, где были некогда громады Колизея. И о Риме помнит он даже на рыбной ловле, когда старается обмануть искусственною мушкой пугливую форель; в Рим ведут для него все жизненные и литературные дороги.

Но в Риме он не полюбил мира. И точно для него, для Майкова, написал Гете в своих «Римских элегиях», что хотя Рим и есть целый мир, однако без любви мир не был бы миром и Рим не был бы Римом:

Eine Welt zwar bist du, o Rom; doch ohne die Liebe
Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom.

Кроме того, и здесь, в этой области, наиболее ему известной и несомненно им любимой, наш поэт сам остается вне своей темы, не растворяется в ней. Это характерно для него: он — сам по себе, и его темы — сами по себе. Такое свойство его таланта, эта его роковая внешность по отношению к сюжету, находится в связи с тем, что он по существу не лирик. У него мало чувства и впечатлительности, и он больше живет вне себя, чем внутри себя. Знаменательно, что когда он в гроте ждал в урочный час своей красавицы и она не приходила, он на самом деле вовсе не тосковал по ней и не замечал, что́ творилось у него в душе, как это было бы с Гейне или Фетом: нет, он наблюдал в это время окружающее, внешнюю природу, обстановку неудавшегося свидания, — то, как заснули тополи, умолкли гальпионы, как любовница Кефала, облокотясь на рдяные врата младого дня, из кос своих роняла златые зерна перлов и опала на синие долины и леса. В другой раз красавица пришла, но Майков опять-таки, в соответственном стихотворении, вспоминает не ее, а только обстановку, декорации удавшегося свидания, — то, как вдали синел лавровый лес и олеандр блестел цветами, то, как синели горные вершины и в золотой пыли тумана как будто плавали вдали и акведуки, и руины. Правда, в упоении сказала тогда ему возлюбленная (не он ей): «здесь можно умереть вдвоем». Недаром в стихотворении, посвященном Е. П. М., он по отношению к себе усиливает, повышает черту, свойственную всем поэтам, и говорит, что творческие думы посещают его не перед лицом самой природы и не под ее гармонию строит он свой стих, а «после, далеко от милых сих явлений, в ночи», когда леса и горы встают перед ним уже отраженные в грезе, уже вторичные:

Тогда я слышу, как кипит
Во мне святой восторг, как кровь во мне горит,
Как стих слагается и прозябают мысли...

Горение крови во всяком случае не сохранилось в его стихах, и если чего-либо им недостает, так именно крови: они пластичны, они мраморны, но даже любовь к Риму, который они изображают, не может их согреть. Или мрамор вообще прекрасен только холодный?..

Поэт вторичного, с душой, преломившейся о книгу, Майков, быть может, был бы иным, если бы внутренние и внешние обстоятельства не дали ему так рано этой книги в руки, если бы до своих нравственных путешествий в Рим жил он «дома», «на воле» (вспомните циклы его стихотворений под этими заглавиями). Ведь многие стихи, посвященные родному, веют у него чем-то хорошим, как будто мало использованным, напрасно пренебреженным. Он раньше воображал себе вакханок, видел альбанок и лишь потом заметил «картины бедные полунощного края» и вот эту девочку с льняными волосами:

Но вижу — разобрав тростник сухой и тонкий,
К пурпурным ягодам две бледные ручонки
Тихонько тянутся... как легкий, резвый сон,
Головка детская является, роняя
Густые локоны, сребристые как лен...
Одно движение — и нимфочка лесная,
Мгновенно оробев, малиновки быстрей,
Скрывается среди качнувшихся ветвей!

Так выигрывает Россия перед Римом, когда Майков приникает к земле, к своему саду, который с каждым днем увядает, к сельской природе, к ниве, которую он всегда описывает любовно, к идиллии рыбной ловли, где он, однако, любуется собой, как рыболовом (а нельзя делать предметом идиллии самого себя); когда он приветствует русскую весну с ее шумом и благовестом ближнего храма, и говором народа, и стуком колеса; когда он вспоминает своих ушедших сверстников и брата, «милого брата». Но даже и здесь, при этих воспоминаниях, где лиризм вполне законен, Майков хочет его скрыть. Он думает о молодости, которая улетела, о родных могилах в чужом краю, все в том же Риме, который похоронил русских юношей, «кого — увы! — не зная, земле он предает», и так проникновенно, так понятно для всех кличет он, в задушевном ритме, этот горький безответный клич:

Где ж сверстники мои? Где Штернберг? Где Иванов?
Ставассер милый мой?

Что же, когда человек идет по жизни, а кругом него разверзаются могилы, то здесь ли не простить себе вздоха, слезы? Но нет, — поэт спешит извиниться перед другом за свое излияние:

Прости мне, друг, прости...
Я больше наводить тоски тебе не буду
Непрошеной слезой,
И в воды быстрые закидываю уду,
На все махнув рукой.

Не это ли ключ к Майкову? быть может, то, что мы приняли за недостаток лиризма, — только душевная стыдливость, целомудренность внутреннего мира?

Утверждать это стихи Майкова не дают основания, и даже там, где они, среди классических инкрустаций, повествуют о чем-нибудь сердечном, о мятежном или эротическом, вы все же не верите их непосредственности, их происхождению из сердца; вам кажется, что он часто говорит «нарочно», и все эти Нины и Нанны, которые будто ревнуют его одна к другой, сочинены, придуманы только ради стихотворения. Беспечность Италии, бешеная тарантелла, веселые Лоренцо — все это как-то ему не к лицу, не входит душевно в его душу. Не веришь его Нанне и Нине еще и потому, что этот слабый лирик вообще редко возвышается до естественных женских образов. Типично для него стихотворение «Сон в летнюю ночь», где описываются любовные грезы молодой девушки, и надо сказать, что местами оно нестерпимо своей банальностью, своей олеографичностью: этот юноша, который «влетел» к героине «светел лицом, точно весь был из лунного блеска», эти «колоннады», которые приснились девушке, эти «пирамиды из роз», в которых «вереницы огней в алебастровых вазах светились»... В «Жреце» перед нами тоже — давно потускневший образ женщины-соблазнительницы: конечно, с обнаженными руками и плечами, «уста с пылающим дыханьем», и эта женщина прозаически восклицает: «беги со мной! возьмем корабль»... Зато, впрочем, в «Неаполитанском альбоме», вообще неостроумном и свою главную героиню изображающем бледно, намечены сильными и красивыми стихами женственные чары, образ королевы Иоанны, —

И безумцев так и тянет
С ней, женой богатырей,
Испытать и пыл, и негу
Нам неведомых страстей.

Но что, действительно, примиряет в Майкове с отсутствием живой эмоциональности, так это — иные стихотворения, в которых лирика не выражена явно, однако чувствуется запрятанной в глубине холодных стихов,

под оболочкой строгой об'ективности. Недаром и Белинский, и, в наши дни, Мережковский, писавшие о Майкове, обратили внимание на следующее его стихотворение, высокий образец искусства:

На мысе сем диком, увенчанном бедной осокой
Покрытом кустарником ветхим и зеленью сосен,
Печальный Мениск, престарелый рыбак, схоронил
Погибшего сына. Его возлелеяло море,
Оно же его и приняло в широкое лоно,
И на берег бережно вынесло мертвое тело.
Оплакавши сына, отец под развесистой ивой
Могилу ему ископал и, накрыв ее камнем,
Плетеную вершу из ивы над нею повесил —
Угрюмой их бедности памятник скудный!

Несказанно-трогателен этот вздох отцовской печали, как бы кристаллизованный и бережно, «на берег бережно» перенесенный из далекой старины в нашу среду; здесь — соболезнование чужой давнишней скорби, не испарившейся на протяжении веков; и бедности современной так понятна и родственна эта угрюмая бедность древняя, которая могла воздвигнуть своей утрате лишь памятник скудный, но которой поэт своим стихотворением создал памятник из драгоценного мрамора слов, — и он нетленно высится над скромной могилой утонувшего рыбака, там, где под развесистой ивой отец повесил плетеную вершу. И Майков, не давший умереть старой человеческой эмоции, горю давно умершего Мениска, сумел включить это лирическое сочувствие в стихи, не ведущие чувства на показ, в стихи спокойные и пластические, сумел изваять элегию мраморную.

Внешний и пластический, редкий посетитель внутреннего мира, изображающий охотнее всего обстановку человеческих волнений и трепетаний, Майков и стихом владеет таким, который не теплится чувством, далеко не чужд звуковых шероховатостей и не часто бывает музыкален, но зато делает порою очень уверенные изгибы и легко соединяется с другим, следующим стихом; а иногда поэтические строки так сплетены здесь между собою, так требует одна своего продолжения в другой, что вместе оне образуют стихотворно-каллиграфическую вязь, красивую беспрерывность, scripturam continuam. Прочтите, например, последние строки стихотворения «Антики», и вы увидите, как сочетается конец одного стиха с началом другого. Поэт говорит о древних художниках:

Иль, может быть, в жизни узнали лишь горе да голод,
Труда вдохновенные ночи, да творчества гордость,
И ныне их имя погибло, и, может быть, поздно
Узнали их гений... и им неизвестно осталось,

Какой фимиам воскурен им далеким потомством,
Нелживый и чистый, подобный тому, что курили
В Афинах жрецы алтарям неизвестного бога...

Не всегда яркий звуками, живым отголоском вдохновения и страсти, стих Майкова поражает зато рельефностью своих очертаний. Он до такой степени выпукл, что хочется нащупывать его, обводить пальцем его скульптуру, по мере того как она, отчетливо и округло, выступает из-под художнического резца. Он дает почти самую вещь, а не описание ее, и вам кажется, что вы держите ее в руках. Так, вероятно, рисовал Апеллес, и зрители принимали картину за самый предмет. Каждое из лучших стихотворений Майкова, каждая из его словесных камей похожа на статую, и вы чувствуете, что поэт был бы очень рад, если бы ему удалось всю жизнь с ее тревогами и красотой претворить в какие-то Пропилеи; во всяком случае, портик или колоннаду из его антологии можно воздвигнуть. Стихотворение-камея отделано и закончено до последней детали; его отличает такая завершенность, оно до такой степени готово, что, право, читателю становится даже совестно за самого себя, потому что ведь мы, люди, — мы вечно неготовы, несовершенны, некрасивы и нам ли, беспокойным и озабоченным, пристало иметь такие художественные вещи, несравненно лучшие, нежели мы сами? Майковская камея заканчивается на такой подробности, дальше и мельче которой уже ничего не придумаешь; после этого штриха для описания не остается уже ничего. Точка у Майкова вполне законна и своевременна: ни раньше, ни позже ее нельзя было бы поставить. Например, стихотворение «Вакханка» до того закончено и внутренне округлено, что первый стих в кругообороте изображения слился, отожествился с последним, и оба звучат одинаково:

Тимпан и звуки флейт, и плески вакханалий.

И так он извлекает из своего мраморного музея одну статуэтку, одну группу за другой, и мы только думаем иногда: как хорошо было бы, если бы этот ваятель слов мог вдохнуть в свою Галатею дыхание живой жизни! И его же стихами можно сказать о его стихах:

Как мрамор ждут они единой
Для жизни творческой черты!..

Но Майков не только — скульптор: во многих своих стихотворениях он является и живописцем. Едва ли кто-нибудь другой из русских писателей так часто говорит о красках, так часто употребляет цветовые эпитеты. Колосья он не преминет назвать желтыми, зарю — янтарной; Эллада для него

прежде всего — вечно-зеленая, и так настойчиво слышится о цвете в этом библейском мотиве:

Белых лилий Идумеи
Снежный венчик цвел кругом;
Белый голубь Іудеи
Реял ласковым крылом.

Иногда на протяжении нескольких строк он дает определенный ландшафт, и мы вослед за художником переходим от одной краски к другой.

Боже! как смотришь на эти лиловые горы,
Ярко-оранжевый запад и бледную синь на востоке
. . . . . .
Белые стены, покрытые плющем густым, кипарисы и т. д.

Ему нравятся разные сочетания красок: орлу никто не скажет

... Не плещи морей водами
Своими черными крылами
При блеске розовой зари;

по каменной белой ограде разросся зеленый плющ, и к фонтану подходит девушка в алом корсете; хороши для него и красные обломки Рима среди рощи кипарисной, под небом голубым, и лилово-сребристые горы. И на каждом шагу встречаются у Майкова разнообразные сочетания цветов, пейзаж вещей. При этом краски у него — простые, без обилия оттенков. Казалось бы в таком случае, что он задаст нам пир красок, но пира, ликования у него именно и нет; сухость не покидает его и здесь. Была бы упоительна оргия красок, но на оргию Майков не пойдет.

Не менее заметны в его стихах — линии, очертания; ему важны рисунок, геометрия. У него — необыкновенно четкое поэтическое письмо, и отчетливость его стихов, их почерк напоминает изделия «старого ювелира», как он сам себя величал. Он не забудет назвать серп полукруглым; он очень точен и внимателен к обрисовке предметов, и последних у него бывает иногда слишком много. Обстоятельность вообще характерна для него, и вредит ему излишество деталей.

При таком богатстве изобразительных средств, при таком счастливом сочетании пластики, красок и рисунка, при этом совмещении в одной натуре ваятеля, художника и рисовальщика, становится понятным, что собственно поэту, вещателю впечатлений, уже остается мало дела и простора. Майкова держит почти в полном плену внешний мир, который он так хорошо видит и так хорошо осязает; Майков слишком занят вещами, их наружностью, приметами предметов, для того чтобы у него были еще и впечатления, настроения

от вещей и чтобы эти вещи переработались в близкое, интимное достояние. Для него не «проходит зримый образ мира». Он определяет, называет, описывает; делает он это округленно и отчетливо, и больше от него не требуйте ничего; еще раз припомним, что его поэзия, это — наружный мир с самой незначительной, только необходимой долей мира внутреннего.

Привязанный к вещам, населению внешности, Майков изображает их такими, каковы оне в действительной жизни, и, к тому же, — как раз в данный момент ее. В противоположность Пушкину, он и своими эпитетами, и своими существительными рисует не вечные свойства предметов, не типы, не платоновы идеи вещей, а их отдельные, определенные образцы.

Вот образцов у него очень много, и часто он любит перечислять вещи, как, например, в «Иафете», столь сильном и прекрасном в первых строках, где перечисление поэтично (может быть, — потому, что там выступают вещи живые):

Меж них паслись, высокогруды,
Степные кони и мулы,
И двугорбатые верблюды,
И мягкорунные овцы.

Но зато в «Савонароле» или в «Клермонтском соборе» перечень слишком арифметичен и подробен, слишком обнажен:

Тут были жемчуг, изумруды,
Великолепные сосуды,
И кучи бархатов, парчей,
И карт игральных, и костей;
И сладострастные картины,
И бюсты фавнов и сирен,
Литавры, арфы, мандолины
И ноты страстных кантилен,
И кучи масок и корсетов,
Румяна, мыло и духи,
И эротических поэтов
Соблазна полные стихи.

Или в другом месте:

Луч солнца ярко озарял
Знамена, шарфы, перья, ризы,
Гербы, и ленты, и девизы,
Лазурь, и пурпур, и металл.

Тут же перечисление и ярких предметов-людей, — герцогов, баронов, к которым Майков вообще так неравнодушен...

Он любит вещи, «серебряные блюда и хрустальные сосуды», «среброзвонкие чаши», обстановку древнего пиршества. Эта любовь к вещам, особенно античным, это их изобилие и способ их изображения, это частое описание дворцов, палат, тканей делают его поэзию похожей на картины Семирадского. И эти же особенности в соединении с тем, что наш писатель черпает свои сюжеты отовсюду, приводят к тому, что иногда о собрании стихотворений Майкова хочется сказать: лавка его стихотворений...

В самом деле, одной из его отличительных черт, находящейся в связи с тем, что, как мы уже отметили, он по большей части стоит вне своей темы, экстерриториален по отношению к ней, — одной из его черт является случайность или, по крайней мере, не строгая необходимость в выборе сюжетов. Он перелистывает страницы истории, делает смотр векам и народам, для того чтобы выбрать оттуда интересные эпизоды. Поэт содержания, фактов, сюжетов, он должен был со скрижалей истории, а не из собственной небогатой души, черпать темы для своих стихотворений. Очевидно, всегда таилось в нем что-то формальное и отзывающееся на случай, — поэтическая отписка. Мало органичности в его литературных исканиях. Так как он, для поэта, сведущ, то ему не трудно припомнить, где нужно, интересный исторический пример, который он и обрамляет своим стихотворением, — и выходит красиво. Например, — в пьесе «После посещения Ватиканского музея»:

С душой, подавленной восторженной тоской,
Глядел в смущеньи я на лики вековые,
Как скифы дикие, пришедшие с Днепра,
Средь блеска пурпура царьградского двора,
Пред благолепием маститой Византии,
Внимали музыке им чуждой литургии.

Это прекрасно, но только — для того, конечно, кто знает про скифов и про Византию.

В силу внешнего отношения к сюжетам классицизм Майкова превращается в ложно-классицизм. Здесь все — только воспоминание, только заимствование. «На этих мраморах густая пыль лежит»; залы для него — «точно храмы истории»; нашему классику часто приходится противопоставлять настоящее прошлому, запустение — расцвету. Он для современности подыскивает параллели в классической старине, и когда должна была приехать в город поэтесса графиня Растопчина, он пишет стихотворение:

В наш город слух прошел, что Сафо будет к нам,

и в этом стихотворении фигурируют и архонты, и жрецы. Но жизнь, переведенная на латинский или греческий язык, от этого не становится античной.

Кроме случайности и пестрого подбора сюжетов, отрицательной чертой Майкова, в общем тексте его творчества естественной и понятной, служит и то, что в его пересказах из истории, в его обработке тем, большей частью отсутствует колорит местности и момента, — и он этого отсутствия как будто даже не замечает и нисколько им не смущен; ибо он не Протей, как Пушкин, он чужд способности действительного перевоплощения. Он вкладывает в уста своих древних героев речи модернизованные, мысли, носящие явный отпечаток самого Майкова, — но Майкова, как рассудка, а не как души. В своих литературных поисках найдя соответствующий сюжет, он ничего к нему не прибавляет; он к нему не придает и себя, своей подлинной личности. От его пересказа не проступает идея события, его общий смысл. Он перелагает историю в стихи, — история от этого не выигрывает ничего. Он переводит прозу на прозу.

Правда, обобщения Майков любит и, сам неоригинальный мыслью, тяготеет к идеям, но оне не идут за грань обыкновенного, всем известного: он не дал России никаких умственных откровений. Лишь изредка появляется у него значительная мысль, — например, в стихотворении «Осенние листья по ветру кружат», где отдельные гибнущие листья переживают иллюзию и трагедию индивидуальности: они думают, что вместе с ними пришел конец и лесу, но умирают только они, а лес, вечно живой, не слышит их предсмертной тревоги. Или идет поэт, веселый, радостный, по осеннему лесу, а под его ногой, в разительном контрасте, шумят мертвые листья, и смерть стелет «жатву свою», стелет для живого.

Вообще же событие скорее суживается от той идейной окраски, какую придает ему Майков, потому что она примитивна. Те краски без оттенков, которые присущи ему как живописцу слов, характерны для него и как для мыслителя. Поэтому и наиболее любимое обобщение его, которым он разделил историю на два мира и противопоставил язычеству христианство, во всяком случае, не ново и не глубоко. Отдать язычеству плоть, а христианству — дух, заставить эпикурейца умереть на коленях девы милой, а стоика встретить смерть мужественно, вложить в уста последнему римлянину горделивые мысли о Риме, как мире, — все это не оригинально, и все это мы знаем даже из учебников. Как ни сильны «Три смерти», однако вы чувствуете, что древних Майков написал не такими, как они были, а как о них судит потомок-историк. Это не древние, это — мы сами, так понимающие их. Разве не видны мы из-под этих тог и хитонов, наивно и поверхностно наброшенных на фигуры не тогдашние, а теперешние? разве перед нами не костюмированное зрелище? В особенности трафаретны христиане «Двух миров», и читателя не покидает сознание того, как непохожи они на свои живые человеческие подлинники.

Обобщения Майкова резки, очень схематичны, сухи, и уже в них, в ум-

ственной удовлетворенности ими, сказывается то самое отсутствие алканий и сомнений, которое мы отметили в нем раньше. Он легко, просто об'ясняет прошлое, вводит его в определенные рамки и успокаивается. И при этом еще явственно у него учительство, постоянное желание назидать. Он, в конце своего литературного поприща, ничего не имел бы против того, чтобы вся поэзия приняла дидактический характер. Он чувствует себя авторитетом, и его миросозерцание определенно, закончено, окаменело.

Действительностью он доволен, т.-е не миром вообще, а действительностью тесной, жизнью государственной. Во имя обожествленной государственности он берет под свою защиту даже Грозного. Майкову не претит «политики полезное коварство». Он показал борьбу между язычеством и христианством, и вот христианство победило: Майков и стал поэтом торжествующего креста. При этом крест у него торжествует именно в государственном смысле; христианская победа, христианское прощение у него или надменны, или неприятно-великодушны. Ничего нельзя было бы возразить, если бы наш поэт воздавал кесарю кесарево, — но он делает больше: он воздает кесарю Богово.

Сильнее всего в чужом, в отраженном, он, когда переходит к вопросам современности, все больше и больше подпадает вялой речи с неприятными крапинками прозы, — не говоря уже об его стихотворной публицистике или сатире, совсем не стоящей внимания.

Свойственная ему внешность по отношению к темам, искание сюжетов об'ясняют и то, что он много и разнообразно переводил. Даже неконгениального ему Гейне он, умный, понял и охарактеризовал в таком изящном и верном образе:

Олень бежит по ребрам гор
И с гор кидается стрелою
В туманы дремлющих озер,
Осеребренные луною.

Но особенно прекрасны его переводы с ново-греческого и славянских языков; здесь достигает Майков высокого художества. Здесь стих его и музыкален, и, где нужно, силен; здесь есть даже и тот колорит, которого вообще, как мы прежде отметили, ему недостает. В ново-греческих песнях часты разнообразные мотивы смерти, и они производят сильное впечатление, мрачные и страшные в своей пластической выразительности. Вообще, когда в своих блужданиях по векам и народам Майков случайно наталкивался на близкое и родное, тогда найденный сюжет, готовое содержание, он соответственно и достойно облекал в живую форму. Вспомните отзывы истории — «Емшан», «В Городце».

В этом отношении замечательны также «Бальдур» и «Брингильда». Может быть, вообще северная мифология была родственнее его душе, чем античная;

по крайней мере, мощные образы скандинавских богов, героев и героинь выступают у него в своей величественной красоте. Брингильда, убившая того, кого она любила, и потом заколовшаяся над его трупом, и другие королевы, в той же поэме одна за другою вещающие свои чеканные речи, навсегда останутся в скульптуре нашего слова прекрасными статуями.

Итак, хотя надо сказать, что всегда видишь, где Майков кончается, видишь дно его таланта, и лучшие его создания производят такое впечатление, будто они, после долгой работы, вышли из-под слоя обильных и лишних слов и образуют только светлые точки на общем фоне его литературы, его прозы, но зато эти создания в самом деле обеспечивают Майкову бессмертную жизнь в русской словесности. И это непосредственно чувствует всякий, кто входит в очарованный мир его антологии и бродит среди его богов и среди его людей, так сходных между собою и сливающихся в единую семью Красоты. И хочется вместе с Майковым слушать Великого Пана, который давно заснул, но грезы которого стараются разгадать и он, и все поэты мира:

Он спит, он спит,
Великий Пан!
Иди тихонько,
Мое дитя.
Не то проснется...
Иль лучше сядем
В траве густой,
И будем слушать, —
Как спит он — слушать,
Как дышит — слушать;
К нам тоже тихо
Начнут слетать
Из самой выси
Святых небес
Такие ж сны,
Какими грезит
Великий Пан,
Великий Пан...

От поэзии Майкова Пан не проснется, и немногие из грез великого спящего осенят слишком рассудочную голову нашего писателя; но в беспредельно-гостеприимной державе Пана, в ее тени, в ее прохладе, не в самом Риме, а подле античной статуи в римских музеях, или здесь, в России, «ночью звездною на мельничной плотине, в сем царстве свай, колес, и плесени, и мхов», с удочкой в руке, как написал его Крамской, — найдет себе Майков свою честь и свое место.

ФЕТ

Из стихотворений Фета прежде всего явствует, что он — поэт, отказавшийся от слова. Ни один писатель не выражает так часто, как он, своей неудовлетворенности человеческими словами. Они для него материальны и тяжелы; «людские так грубы слова» и никогда не соответствуют «неизреченным глаголам» духа, которые в минуту вдохновенья зарождаются в священной тишине. Слова только приблизительны. О, если бы можно было отвергнуть их неискусное посредничество! О, если б без слова сказаться душой было можно! Тишина, дыхание, вздохи; глаза, которые смотрятся в глаза другие; призыв, переданный «одним лучом из ока в око, одной улыбкой уст немых»; золотое мигание дружественных звезд: все это гораздо красноречивее нашей бледной речи; все это — понятные и чудные намеки, которые вообще для Фета более желанны, чем постылая и мнимая отчетливость слишком умного, определяющего слова. Ведь говорит же душистая душа цветов на бессловесном языке своего аромата; «каждый цвет уже намек», и внемля «цветов обмирающих зову», так чутко понимает его влюбленная пара, и так уверенно разбирается она во всех переливах, во всей немой гамме этих благоухающих откровений. Цветы красноречивее людей. И Фет, может быть — потому, что он и сам вечно влюблен, именно ароматами хочет возместить скудость слова; отсюда у него — «пахучая рифма», «речи благовонные».

Но без слова нельзя обойтись. Естественно только, что наш поэт употребляет их очень мало, как можно меньше, и каждое из его характерных стихотворений сжато и коротко. Фету совсем не пристало бы многословие. В сердце готовы четыре стиха, я прошептал все четыре стиха: и этого довольно. Ведь стихотворение — молитва, а смысл молитвы — в том, что она коротка: ей больше одного слова не нужно, и в одно слово необходимо сосредоточить ее пафос, ее глубокую душу. Вся трудность — в том, чтобы его, единственное, найти; оно и будет слово мировой загадки. И в одном стихотворении Фета мы читаем даже:

Не нами
Бессилье изведано слов к выраженью желаний:
Безмолвные муки сказалися людям веками;
Но очередь наша, и кончится ряд испытаний
Не нами.

Итак, человечество страдает тем и от того, что для своей молитвы не может найти надлежащего слова. В этом — вся трагедия и вся история; последняя — не что иное, как смена людских поколений, ищущих слова.

Его не нашел Фет и от дальнейших поисков отказался. Его любимые речи, это — «речи без слов». Поэт молчания, певец неслышимого, он потому и слова подбирает не очень тщательно, не очень разборчиво, и соединяет их почти как попало («не мне связных слов преднамеренный лепет»); не безразлично ли в самом деле, какое слово произнести, когда, все равно, ни одно из них не отвечает мысли и чувству, когда мы обречены на вечную невысказанность и немоту души, когда — «друг мой, бессильны слова — одни поцелуи всесильны»? И вот, из самостоятельных, от слова отрешившихся крылатых звуков, которые как эльфы реют и купаются в воздухе, из нежного роя избранных, наиболее утонченных слов он ловит любое, лишь бы только в дыхании своем оно являло свое воздушное происхождение и было как легкий Ариэль. И в своем парении Фет-Ариэль поднимается по эфирной «благовонной стезе» все убывающей осязательности: вместо слов у него звуки, вместо звука — дыханье, вместо дыханья — молчание.

Оттого — и частая внешняя бессвязность его стихотворений, причудливый синтаксис и слова, поставленные рядом как бы случайно, без внутренней необходимости. Оттого знаменитое «шопот, робкое дыханье» — ряд подлежащих без сказуемого: ибо что сказать? Оттого он «шепчет не слова»: не в словах дело; и то, что он всегда скорее шепчет, нежели говорит, — это тоже показывает его небрежность в обращении со словом, которое по природе своей громко. Фету чужды цельные и внятные предложения, ему дороже «шопот, шорох, трепет, лепет»: у него стихи движутся «воздушной стопою»; они — чуть слышные, едва произнесенные; у него — звуки, самые тихие в нашей литературе, и вообще он — шопот русской поэзии.

Влюбленный, опьяненный, далекий от явственного слова, Фет не говорит, а бредит: «эти звуки — бред неясный, томный звон струны». И отрадно ему оставаться в томной тайне, в томном бреде, не рассеивать его; «не стыжусь заиканий своих». Он не хочет сознания, боится его грубой точности и предпочитает жить на колеблющейся грани между светом души и ее тьмою, — быть на рубеже небытия. Ему хорошо в бессознательном, в беспричинном, он не требует об'яснения, — «зато ли, оттого ли», ему все равно. И потому Фету, больше чем другим поэтам, было бы неприятно приближение

критики, сознания, конкретности. Его муза прошла «все ступени усыпленья», она дремлет теперь: на заре ты ее не буди. Сквозьсонный бред — его типичные стихотворения. Одно из них — молитва Морфею: поэт коснулся его целебного фиала и вот уже об'ят сладостною ленью, и говорит во сне пленительные слова. Разбудите его, и тогда замолкнут его лучшие стихи, и тогда послышится рассудочная, невыносимо-трезвая проза, — отголосок Фета эмпирического, Шеншина, хозяйственного и консервативного помещика, на свою личную жизнь обрушившего всю ту материальность и жесткость, от которой он, во имя и для торжества эфирности, освободил свою поэзию.

В виде некоторого психологического курьеза отметим, однако, что иногда и в стихах Фета своеобразно сказывается его частная жизнь и физиономия: например, он прозаически, разбивая образ, выражается так, что «в грядущем цветут все права красоты» или что «день права свои утратил», или что «весна берет свои права» — не заронило ли этот юридический элемент в лирику Фета то чувство собственности, которым, говорят, в таком преизбытке обладал Шеншин?...

Итак, соловей боится слова, боится солнца: «только что сумрак разгонит денница, смолкает зарей отрезвленная птица, и счастью и песне — конец». Утренняя заря отрезвляет; и при свете, при слове не бывает настоящего счастья. Ночь пьяна, заря трезва; слово трезво, молчание пьяно. Слово, навязчивое в своей определенности, зажигает какую-то лампу, вносит будящий свет, — а здесь хочется темноты или сумерек, хочется мерцания и молчания.

Во сне говорит Фет стихами или, по крайней мере, стихами припоминает то, что ему приснилось. Потому и лежит на его стихотворениях как бы тонкая вуаль, и все они — «словно неясно дошедшая весть»; они выступают из-под «дымки-невидимки» прошлого, точно осенило их платоновское воспоминание. Посетила муза угол поэта, и он обрадовался ей:

> Дай руку. Сядь. Зажги свой факел вдохновенный.
> Пой, добрая! В тиши признаю голос твой
> И стану, трепетный, коленопреклоненный,
> Запоминать стихи, пропетые тобой.

Он и запомнил. И теперь он повторяет нам то, что слышал некогда из божественных уст, теперь рассказывает нам этот дивный приснившийся сон, от которого остались только призрачные намеки — эти серебряные, серебристые, сквозистые стихи, или эти отдельные слова, которые ласкают душу веянием каких-то шелковых опахал. «Отрывистая речь» его музы создала бессвязное, непонятное; но это священная неясность Пифии, которая бредит в своем вещем сне, — а над нею, в таком же блаженном усыплении, в такой же истоме,

Как мечты почиющей природы,
Волнистые проходят облака.

И плывут, плывут на очарованного поэта, сладким чадом обволакивают сознание и душу его благовонные волны, в которых — и звуки, и светы, и звезды, в которых слова встречаются с поцелуями, — и не знаешь, смеется ли это девушка или звучит сонет, на нее похожий. Как ангелы, реющие вокруг Сикстинской Мадонны, сливаются в облака, так все у Фета, что есть в мире нежного и неуловимого, образует одну неразличимую воздушность. И об этом нераздельном единстве несказанных впечатлений, об этом мире, который, утончившись, весь вошел в отдельное сердце, шепчет поэт нечто имматериализованное, — будто он целует свои слова, и они раскрывают ему навстречу уста свои, — или это не слова, а лепестки цветов, или это не цветы, а звезды, или это не звезды, а девичьи глаза?...

Что бы это ни было, это, наверное, — счастье. Именно оно, беспредельное, томительное, благодатное, идет на нас из стихотворений Фета. Какая-то эманация блаженства и неги, чистейшая квинт-эссенция человеческих упоений... Вся мировая радость и сладость любви растворилась в утонченнейшую стихию и напояет ароматными парами его страницы; вот почему от его стихотворений замирает сердце, кружится голова. Сам Фет болен от счастья и жалуется на это своей Офелий; он не выдерживает его избытка, пьянеет от счастья, которое он сам же, волшебник, вызвал отовсюду — из цветов, из лучей, из лобзаний. Душа переполнена, «все рвется вон из меры»; «сердцу грудь казалася тесна». Оттого знакомы ему и «страдание блаженства», «мука блаженства»; оттого счастливая поэзия его, где «легко и самое страдание», имеет все же колорит элегический, а не жизнерадостный; оттого знает он волнующее безумие:

И я шепчу безумные желанья,
И лепечу безумные слова.

Это счастье испытывается «вот здесь, со мной»; его не надо искать где-нибудь вдалеке или в прошлом. У Фета не даль, не длительность, не история, — он пьет и поет мгновение, это чудное настоящее, за которым надо только протянуть руку, чтобы его достать. Фет не выбирает. Ему не трудно остановить солнце, задержать летучее время. Смысл и счастье бытия сосредоточены для него всегда и всюду, и он своей поэзией оправдывает паскалевское centre partout: для него тоже центр вселенной — везде. И это понятно, так как на самом деле вселенная — то же, что душа поэта, а душа, побеждая все преграды и пространства, в одно мгновение ока сближает и об'единяет самые далекие и разнородные явления жизни, обнаруживает их внутреннее родство. Отдельные разнородные ощущения сливаются

в один восторг, в одно биение трепещущего сердца: цельный, Фет сразу живет весь, он в каждое мгновение неразделим. Колокольчик, который звенит, и колокольчик, который цветет, это — одно и то же, одно впечатление; и поэт принимает мир слиянный, не различает звука и запаха:

Ночь нема, как дух бесплотный,
Теплый воздух онемел, —
Но как будто мимолетный
Колокольчик прозвенел.
Тот ли это, что мешает
Вдалеке лесному сну
И, качаясь, набегает
На ночную тишину, —
Или этот, чуть заметный
В цветнике моем и днем,
Узкодонный, разноцветный,
На тычинке под окном?

Фет вообще — певец «чуть заметного»: так ему ли дожидаться событий и моментов выдающихся, ему ли не чувствовать, как полно и богато каждое мгновение, каждый оттенок мгновенья? Душа его, «довольная вполне, иного уж не требует удела», и так символично звучат у него эти призывы к остановке: постой, здесь хорошо!.. нет, дальше не пойду... тише, конь мой, куда торопиться? Ему здесь хорошо, он дальше не пойдет, — он уверен, что, бредя по жизненной стезе, набрел на центр мира и обрел самое существенное, самое подлинное во вселенной. Жизнь явилась ему сосредоточенная. Не из слагаемых составляется она. Мгновение заключает в себе все; именно потому, обессиленный, блаженно изнеможенный, и падает в истоме поэт, — разве можно выдержать все?

Среди паутинных, сплетающихся нитей этой мировой совокупности надо ли различать что-нибудь отдельное? Но из мечтательных очертаний, из воздушной облачности, все же, в тонких линиях идеала, проступает образ женщины — душа фетовской поэзии: «на ней лежал оттенок предпочтенья». В единстве мирового содержания женщина неотделима от природы: она — «сестра цветов, подруга розы»; и потому «девственная нега» ландыша сливается с первой робко-благоухающей любовью молодой девушки, а нескромная георгина, наклонив «бархатные ресницы», стоит как «живая одалиска». «Целый мир — от красоты», от красавицы: смотрит она, и от этого родного природе взгляда и отблеска женских очей расцветает май и мир. Все более и более выделяясь в общем «круге влеченья», в «сладком, душистом круге», женщина у Фета не имеет однако ярких черт своей женской определенности; почти только в классической антологии и в его переводных пьесах она показана в своей наготе. Более же типичные его стихи, в соответствие с

тем, что вся его поэзия, это — поэзия не завершений, а влечений, — типичные его стихи являют женственное в его отдаленных признаках, дают какую-нибудь деталь очарования, — например, этот гребень, который «ласково разборчив, будто сам медлительней пойдет по пышным волосам». Недаром поэт сознается, что «ступенями к томительному счастью» дорожит он не меньше, чем им самим; он воздвигает лествицу счастья. Вообще, у Фета — глубокая, безмерная чувственность, но она получила столь тонкий характер, что дошла до своей грани и создала иллюзию бесплотного. На самом же деле фетовская бестелесность представляет служение преображенной плоти, ее изысканность. Он страстнее язычника, сладострастнее кого бы то ни было, этот эфирный поэт. Вот пронеслось благоуханное дуновение, полное весны, — и он уже знает, что «это, наверное, ты», женщина; или восклицает он: «о, сладкий нам, знакомый шорох платья!»; или в саду мелькает белоснежный вуаль; он верит, что «узкой подошвы роса не коснется твоей»; он ленты ее уловляет извивы, он перчатку ее подстерег — опять деталь очарования.

Отягощала прядь душистая волос
Головку дивную узлом тяжелых кос, —

такой увидел он в юности свою музу, и с тех пор женская голова с узлом тяжелых кос все манила и манила его глаза, его уста. Женщина «очаровательна очами», могуча «пышными кудрями», у нее «кудрей руно златое», он славит россыпь золотую ее божественной косы, его туманит «горячее золото» локонов, которое жжет плечи вакханке, и эти женские волосы, эта золотая власть мировой Береники, однажды навсегда опьянили его. И так долго смотрел он в лицо женщине, что, наконец, только оно одно и показалось ему существующим на свете, —

Только в мире и есть этот чистый,
Влево бегущий пробор.

И часты упоминания об этом проборе, к душистой чистоте которого сводится все миросозерцание, весь мир. Чаровница-женщина, заворожившая вселенную, волшебством наполняет мгновение, и в тишине майского вечера, благодаря перестановке теней («тени без конца»), действительность незаметно перестраивается в сказку, и мир становится иным. Многое совершается, многое изменяется на земле и в небесах, покуда «мы одни», покуда из сада в стекла окон светит месяц. Все, что в лу́нную ночь рождается от луны, от соловья, от цветов, — все это об'емлет влюбленную душу, и сладки уста красоты в тихую звездную ночь, — но

Миг еще — и нет волшебной сказки,
И душа опять полна возможным.

Но и миг, это много. В его мимолетное теченье возникает, успевает возникнуть связь между отдельным сердцем и всей вселенной: надо только любить. Кто влюблен, тот космичен. И самое поразительное, самое глубокое здесь — именно то, что в мгновенье влюбленности индивидуализирующая сила любви неразрывно сливается с чувством вселенности, с ощущением всеединства. Возникает переход от грандиозного общего к этой частной искорке данного, зажегшегося сердца.

Какое счастие: и ночь, и мы одни!
Река — как зеркало и вся блестит звездами,
А там-то — голову закинь-ка, да взгляни:
Какая глубина и чистота над нами!

Вот сознаешь недосягаемость этой звездной высоты, чувствуешь безмерность мира, глубину и чистоту превыше взоров человеческих, — и прямо от этой бесконечности, не нарушая, не оскорбляя ее, переходишь к конечному, к этой женщине, которая идет рядом с тобою; и в безумном упоении чувствуя в сердце от мирового моря идущий прилив любви, говоришь ей этот вечный бред:

Я болен, я влюблен; но, мучась и любя, —
О, слушай! о, пойми! — я страсти не скрываю,
И я хочу сказать, что я люблю тебя —
Тебя, одну тебя люблю я и желаю!

Почему одну тебя? Почему безграничность, в которой я только что витал, навеяла на меня ограниченное? почему из всех желаний, из всех женщин мира избрал я только тебя и в нечто одинокое заключил вселенную, которую я только что ощутил в своем восторге? В этом и есть тайна любви. Бездонная, беспредельная в своей сущности, она в то же время приникает к одному сердцу и в нем заключает все. Она вводит макрокосм в необ'ятную душу микрокосма. И оттого среди зрелища природы будет всегда звучать призыв к ней, только к ней, — определенной, единственной, незаменимой: о, где же ты?

Вот месяц всплыл в своем сиянье дивном
На высоты,
И водомет в лобзанье непрерывном.
О, где же ты?

Вас не поражает неожиданность перехода. Ведь здесь не может быть отчетливой связи, логики (ее вообще нельзя требовать от Фета, как и

от узорных сплетений, в которые сходятся тучки, облака, строя в небесной высоте «белый мой город, город знакомый, родной»). Здесь не переход, а порыв, и об'яснение он может найти себе только психологическое: в эти мгновенья влюбленности ничто не чуждо душе, ничто не далеко, все связано, все понятно.

И тогда ничто не может затаиться в сердце:

Когда все небо так глядится
В живую грудь,
Как в этой груди затаится
Хоть что-нибудь?

Тогда поэт не может молчать, не станет, не умеет. Но этот мотив признания, высказанного чувства, совершенно заглушается у Фета все тою же, более существенной для него, более святою молитвой молчания. Сердце так полно, что в минуту свидания ни о чем нельзя говорить. Я тебе ничего не скажу. Было бы кощунственно прерывать это безмолвие, и не нужно речей, ни огней, ни очей. Он для песни своего влюбленного сердца слов не находит, он «путается» в них, и опять лишь какие-то тени слов, гармонирующие с оттенками чувств, какие-то «полувздохи» и «призраки вздоха», какие-то неуловимые намеки могут дать смутное понятие о той внутренней музыке, которая беззвучно дрожит в его душе. Что ж удивительного, что «счастья взрыв мы промолчали оба», что «странно мы оба молчали и странней сторонилися прочь»? Только потом, когда она, возлюбленная, уйдет, когда я останусь один, тогда вернется ко мне дар слова (дар ли это?) — и я буду

Шептать и поправлять былые выраженья
Речей моих с тобой, исполненных смущенья,
И в опьянении, наперекор уму,
Заветным именем будить ночную тьму!

Соловей поет над розой, но «молодая владычица сада» молчит, — она только дышит, только благоухает, и безмолвная, она красноречивее поющего соловья. Это потому, что

Только песне нужна красота,
Красоте же и песен не надо.

Оттого Фет и был такой поэт, который не очень дорожил поэзией. Она была для него соловьем, а не розой, — истинную ценность он приписывал одной лишь последней. Хотя не только из природы, но и из поэтов черпал он поэзию, хотя он и понимал, что когда самое счастье давно утонуло, тогда лишь песни плывут да венки, что жизнь перестает жить, а поэзия бессмертна («этот листок, что иссох и свалился, золотом вечным

горит в песнопеньи»), — но умиленный, коленопреклоненный, стоял он исключительно перед красотою в ней самой. И это он предложил такой глубокий вопрос:

Кому венец: богине ль красоты
Иль в зеркале ея изображенью?

И венец, свежий и душистый роскошный венок, отдавал он самой богине. Зеркало же, слово, в которое красота глядится, он готов был бы разбить без жалости, как простое удвоение, как ненужное и невнятное повторение. Поэзия не нужна. Зачем пересказывать мир или женщину, живую поэзию? Да это и невозможно: «и что один твой выражает взгляд, того поэт пересказать не может». Опять и опять — он отказывается от слова: он хочет быть немым.

Этот немой зато не глух. У него поразительно-«напряженное ухо»; он слышит и трепетные бледные руки, и душу, и то, как сердце цветет, — и он говорит о себе:

Слух раскрываясь растет,
Как полуночный цветок.

Он и должен расти для того, чтобы можно было обнять всю природу. Ее гул разрешает Фет, чародей и музыкант, на тихие звуки, на вздохи и мелодии. Для него никогда не бывает шума, т.-е. не должно бы его быть. Поэтому он и не любит мятежных звуков (не в связи ли с этим ненавидит он политические волнения?); ему противна толпа «бесчинная», все эти «бесчисленные, бесчувственные люди»; на свете слишком много людей, и они так шумят... Вот бежит она, толпа голосистая и жадная, к реке — освежиться и испить.

Но в шумящей толпе ни единый
Не присмотрится к кущам дерев,
И не слышен им зов соловьиный
В реве стад и плесканьи вальков.
Лишь один в час вечерний, заветный
Я к журчащему сладко ключу
По тропинке лесной незаметной
Путь обычный во мраке сыщу.
Дорожа соловьиным покоем,
Я ночного певца не спугну,
И устами, спаленными зноем,
К освежительной влаге прильну.

Это верно: он дорожит соловьиным покоем и не спугнет в природе ни одного соловьиного звука (Фет их прибавил), — так он тих и чуток

в своих прикосновениях, наш бережный поэт, так полна его душа «молитвою и сладкой тишиной». Он часто говорит о тишине мира, — должно быть тихо, чтобы можно было расслышать все то неуловимое, что слышит Фет: все эти вздохи и шорохи, шопоты и запахи. Звуки он воспринимает на лоне тишины, сквозь них внимает ей, — это для него очень характерно: «звуки тишины ночной не прерывают».

Великий слушающий, все тайны мира подслушавщий и даже «трав неясный запах», он, конечный, мог осуществить это, хотя природа бесконечна:

Дышит земля всем своим ароматом,
Небу — разверстая — только вздыхает.

Он мог осуществить это и в тесном уголке ощутить все, потому что, как мы уже видели, для него есть центр везде. Удовлетворяясь настоящим, улавливая текучее мгновение в сфере чувства, он и внешнюю природу, красоту земли, постигает здесь, около себя. Ему дороги русский пейзаж с «горным хрусталем» его зимы, половодье на Днепре, родная Воробьевка, — и как раз через нее проходит первый меридиан земного шара. Тургенева зовет он из-за границы и уверяет его, в чудесных стихах, что к западу он, европеец, равнодушен:

Ты наш. Чужда и молчалива
Перед тобой стоит олива.
Иль зонтик пинны молодой, -
Но вечно-радужные грезы
Тебя несут под тень березы,
К ручьям земли твоей родной.
Там все тебя встречает другом,
Черней бразда бежит за плугом,
Там бархат степи зеленей,
И, верно, чуя, что просторней,
Смелей и слаще, и задорней
Весенний свищет соловей.

Сам Фет чужих краев и не любил посещать. Белая петербургская ночь, эта «бледная и вдохновенная ясновидящая», была для него слаще южных,

И я, как первый житель рая,
Один в лицо увидел ночь,

потому что она — «ночь вполне разоблаченная», а ведь он вообще природу разоблачал, чувствовал ее, как и все на свете, в ее тонкости и в ее обнаженности.

И если эта ночь имеет для него особое лицо, которое всегда томило его нежно и бестелесно, если ночь вообще занимает в его стихах такое видное ме-

сто, если она для него — как бы самостоятельная, отдельная личность, как бы та третья, которая своим благословением осеняет влюбленных, то это потому, что, и сама обнаженная, и наготу природы являющая, она не тяжела, она легче дня и этой отрешенной легкостью своею ближе, чем день, к миру, т.-е. к душе. Больше ночью, чем днем живет душа. Ночью можно «глядеть в лицо природы спящей и понимать всемирный сон»; ночью, во мраке уединения, виден «единый путь до Божества». И ночь, это — женщина. Для Фета же каждая пядь природы дышит зримой или незримой женственностью — в лад его собственному настроению. Дымку этого настроения и своей душевности вообще он набрасывает на свои ландшафты, и поэтому от них становится «сердце опять суеверней», и они рисуют не то, что бросается в глаза, а бесконечно-малое, интимное, чуть заметное, которое и есть главное, есть душа. Последнее становится первым.

Одинокое, затерянное в огромном, среди космического индивидуальное: это — самое существенное, потому что мир — только окрестности, потому что в центре всегда нахожусь я.

Чудная картина,
Как ты мне родна!
Белая равнина,
Полная луна,

Свет небес высоких
И блестящий снег,
И саней далеких
Одинокий бег.

Да, чудная картина! Все мировые перспективы, всё: и тишина, и бег, и пространство, — все включено в эти восемь строк, но явственнее всего выглядывает из них чья-то душа.

Но не даром, не напрасно, не праздно есть и мир: весь повторяется он во мне; меж теми звездами и мною какая-то связь родилась. Какая же?..

У Фета есть и пейзажи, красивые в своей определенности, — так сказать, самодовлеющие, образы, прекрасные в своей законченности («и вдалеке земной твердыне морские волны бьют челом»); но и по форме, и по духу наиболее фетовскими являются, например, такие стихи:

Ель рукавом мне тропинку завесила.
Ветер. В лесу одному
Шумно и жутко, и грустно, и весело...
Я ничего не пойму.

Для него знаменательно это недоумение перед тем, что творится кругом и в собственной душе, — как разобраться в этих волнах и волнениях,

смутно идущих отовсюду, из средоточия сердца и из окрестностей мира? «В мирозданьи, куда ни обратись, вопрос, а не ответ». Я ничего не пойму...

В самом себе, в жизни он ничего не мог понять, как не понимают люди своих сновидений. Он творил во сне. Когда же непосредственное творчество его духа проходило через философию, через Шопенгауэра, когда он просыпался, тогда он уверял, что жизнь — сон. Мир ускользал от об'яснения, оказывался непонятным, и оттого новое истолкование и оправдание получала вдохновенная несвязность Фета: миру непонятному довлеет невнятное.

Необ'ятный, непонятный,
Благовонный, благодатный
Мир любви передо мной.

Все — «только сон, только сон мимолетный». Мира в конце концов нет; природа, как об'ект, не существует. Единственная реальность — душа, эта великая сомнамбула, преданная вещим грезам. Душе снится вселенная. Вот, значит, откуда — мгновенья, неуловимое, бестелесное, вся эта воздушность Фета; вот почему и сам он «в этом прозрении и в этом забвении» несется как дым и тает невольно, — свиваются клубки жизненного дыма, и нежно вырисовываются из них очертания женских лиц, и тихой мелодией звучат едва слышные стихотворения, — «арфа, ты, арфа моя тихострунная». Или даже тонет в этом клубящемся потоке неопределенности сама любовь и женщина, — любовь наша «робкая и бедная». Там, где отдельные черты сливаются в мерцании общих далей, в одном космическом испарении, — там уже теряет свою важность и свой особый лик все человеческое:

Что же тут мы или счастие наше?
Как и помыслить о нем не стыдиться?

В этих неопределимых волнах, как во сне, ничто не занимает места, нигде нет плотности и плоти. Но именно потому ничто не заслоняет вечности, и поэт прямо смотрит из времени в вечность; он имеет непосредственное общение с нею в дуновении счастья, в жгучей ласке, в дыхании космоса. Стихийное, отрешенное, неземное раскрывается в миг любви. Чуждую запредельную стихию я зачерпываю своим вдохновеньем. Фет мгновение не противопоставляет вечности, — человек именно ее, вечность, испытывает в свое земное мгновение. Преграды и бездны, времена и пространства, трагическая материальность мира и все это сопротивление вещей исчезает, улетучивается, и мое психическое вездесущие, проникая, как призрак, непроницаемые предметы, торжествует свою внутреннюю победу. Не потому поэт благоговеет перед Богом, что над нами расстилается звездное небо, отрада возвышен-

ного Канта, и сияет солнце, — он всей этой настойчивой, тяжелой, для других столь убедительной внешности не принимает, ей не верит: она только снится. Несомненно лишь одно: мне снится, — значит, я существую. Среди сомнительного я, грезящий, один несомненен. Может быть, и нет никого другого, — поэзию Фета недаром отличает художественный солипсизм, и отсутствует в ней все общественное, и суб'ективна она до эгоистичности, до праздности, и есть в ней что-то недоброе, осуждающее...

«Бессильный и мгновенный», я, единственный, однако ношу в груди «огонь сильней и ярче всей вселенной» — свою душу. И поэт поёт гимн этому внутреннему солнцу, которое краше и светлее солнца внешнего, солнца верхнего. Для Фета последнее — только «мертвец с пылающим лицом»: какой это страшный образ! Солнце — только животворящий мертвец или мертвый животворец, и внутри так оно холодно, безжизненно, темно — этот податель тепла и жизни, и света! Ему ли тягаться с моим бессмертным солнцем, которое никогда не погаснет, пока буду я, пока горит мое сознание! В моей заветной глубине слитно живет все мирозданье, и если я освобожу его от всякого давленья извне, если я нравственно выйду из «голубой тюрьмы» вселенной, то я, как высшую победу, осуществлю и то, что отрешусь от своих «невольничьих тревог» и достигну тех «незапятнанных высот», где не знают человеческого различения между добром и злом, где прекрасное не зарабатывается. «Лишь незаслуженное — благо». Этика стелется по земле: в своем духовном полете я оставляю их обе, а наверху — только одна красота.

Это — глубокое оправдание лиризма. Нельзя называть Фета ограниченным, нельзя упрекать его в том, что он — только лирик: ничего другого и не должен и не может представлять собою поэт, если мир — сновидение, если фактов нет, если об'екты, это — миражи. Есть душевные состояния, и вот их, растворяясь в лиризме, показал нам художник-человек. Но Художник мировой этим не удовольствовался и от своих сновидений перешел к яви и создал реальность — лучший из всех возможных миров. За Ним последовали поэты пушкинского типа. У Фета же для яви недостало сил. Он так и остался в сновидениях, в представлениях, этот зодчий призраков. Если бы был только Фет, негде было бы жить. Когда же он хотел переноситься на почву эпическую, неколебимую, когда он рассказывал о событиях и предметах, — ему эта об'ективность не давалась, и перед нами опять возникали одни настроения, одно явление вещей в духе, — а самые вещи, может быть, и не существуют, и только сонные грезы они. В фетовском зачарованном царстве призраков и теней нет места эпосу: все бы разрушила его тяжелая поступь. Даже когда наш поэт глядит на статую, он не может представить себе ее неподвижной и бесстрастной:

он оживляет ее, изваянную душу, и в замечательном стихотворении так удивляется спокойствию Дианы, девственной богини рожающих женщин:

Богини девственной округлые черты
Во всем величии блестящей наготы
Я видел меж дерев над ясными водами.
С продолговатыми, бесцветными очами,
Высоко поднялось открытое чело,
Его недвижностью вниманье облегло,
И дев молению в тяжелых муках чрева
Внимала чуткая и каменная дева.
Но ветер на заре между листов проник,
Качнулся на воде богини ясный лик...
Я ждал — она пойдет с колчаном и стрелами,
Молочной белизной мелькая меж древами,
Взирать на сонный Рим, на вечный славы град,
На желтоводный Тибр, на группы колоннад,
На стогны длинные... но мрамор недвижимый
Белел передо мной красой непостижимой.

Он ждал, Фет, движения и чувства, он хотел Дианы лирической. Как она могла быть чуткой и все же каменной; как могла она быть равнодушной к ветру и заре, как могла она внимать молению дев в тяжелых муках чрева, и не сойти и не пойти с колчаном и стрелами? В белеющей красе недвижимого мрамора есть то непостижимое, что она довлеет себе и застыла в своем величии, в своей эпической строгости. Но он не долго будет стоять у мраморов, наш дивный певец, он отдаст им свой изумленный поклон, найдет и для них высокий отзвук на своей лирической лире, и уйдет дальше — в свою и, отраженно, в чужую душу. И когда перед ним, облитый светом полночной луны, подымется одинокий старинный монастырь, поэт и в нем увидит не камни, а нечто живое, грезящее, и обратится к нему, как к живому:

Ты спишь один, забыт на месте диком,
Старинный монастырь, —

и из глубины, из души развалин послышится ему грустная симфония печали, и будет звучать во тьме орган.

Если на свете есть только дух и красота, то понятно, отчего Фет не боится смерти и отчего старость не осилила его: разве существует старость для Венеры Милосской? Времена приходят и времена уходят, но красота пребывает, как Венера, которая целомудренно и смело осталась от прошедших веков и принадлежит вечности, — в нее она и смотрит.

В другом облике, но в той же сущности, донес и Фет до могилы свою душу, донес ее неутомленной, неразделившейся, как он сам радостно об этом говорит:

Блаженных грез душа не поделила,
Нет старческих и юношеских снов.

Это — редкое и глубокое счастье: не знать дележа души, не рассекать ее какой-нибудь роковой межой. Фету, как художнику, суждена была человеческая цельность. Так как молодость его была не кипучая, не бурная, а легкая и непринужденная, как его стихи, то и старость не оказалась слишком разнящейся от нее — не было этого обычного контраста. Его спасла его поэзия, — сочетание страсти и сна, чувственности и эфира. И потому в поздний вечер жизни, когда «при луне, на жизненном кладбище, страшна и ночь и собственная тень», когда «дыханье множит муки», он все еще ждал, не откликнется ли кто-нибудь на зов далекой юности. Как тополь своего стихотворения, он один над мертвыми степями помнил теплый юг своей молодости. Он умел быть старым.

Когда наступил для него этот вечер, когда спустилась ночь и в окнах своей усадьбы зажег он вечерние огни, отразившиеся в пруду, у корней плакучей ивы, — тогда, естественно, загорелись для него и звезды: опять женщины. Но уж теперь он любит робко, еще более, чем прежде, — «любовью безвозмездной», и в своем смирении, и в своем бескорыстии знает, что не имеет права на любовь. Он только жаждет молиться молодости, — и вот перед нами это умилительное зрелище, которого нет прекрасней: старик, молящийся юности.

Роящимся мечтам лететь дав волю
К твоим стопам,
Тебя никак смущать я не дозволю
Любви словам.
Я знаю, мы из разных поколений
С тобой пришли;
Несходных слов и розных откровений
Мы принесли.
Перед тобой во храмине сердечной
Я затворюсь
И юности ласкающей и вечной
В ней помолюсь.

Ему именно в старости отрадно встречаться с каждым молодым порывом. Ибо молодость не проходит, молодость вечна; не улетают весенние, светлые сны.

И своей больной песнью, которую он понесет ей, юной, под оконце, он не хочет смущать ее покоя. Пусть не болеет болью старого сердца сердце юное, лучезарное. Фет только молит молодую, чтобы она его не избегала:

Не избегай: я не молю
Ни слез, ни сердца тайной боли!
Своей тоске хочу я воли
И повторять тебе «люблю!»
Хочу нестись к тебе, лететь,
Как волны по равнине водной,
Поцеловать гранит холодный,
Поцеловать — и умереть!

Можно сказать, что так с ним и было: он умер с поцелуем на устах. Он умел умереть, — окончательно перейти из времени в вечность. За тихою жизнью — тихая смерть. Он хотел, чтобы она предстала ему сновиденьем, он хотел закатиться мирным закатом долгого ясного дня, медленно утонуть в эфирном океане вселенной, раствориться в своей родной воздушной стихии. Он на смерть пошел как на последнее свидание в жизни, последнюю любовь: ему послышалось чье-то дыхание, — это была о н а. В эти предсмертные мгновения обвеяло ли его отрадой то, что Бога скорее чуешь не в жизни, а в смерти, что

... если жизнь — базар крикливый Бога,
То только смерть — Его бессмертный храм?

И когда он проезжал мимо сельского кладбища, его тихая душа «смиренно праздновала встречу с тихими гробами». Настоящая смерть, это — безлюбовное сердце; но в таком смысле удел Фета — бессмертие, потому что, кроме любви, для него на свете не было ничего другого, и с любовью его нельзя было разлучить. «У любви есть слова, — те слова не умрут», единственные не умирающие слова.

Еще тоньше распылить душу, чем это сделал Фет, уже, кажется, нельзя, — распылить, а потом снова собрать ее в один порыв, в одно вдохновение, в одно славословие прекрасному.

А я попрежнему, смиренный,
Забытый, кинутый в тени,
Стою, коленопреклоненный,
И красотою умиленный
Зажег вечерние огни.

Так он и опочил на коленях перед своей богиней. И до самой смерти говорил он стихи. Это был дух, который не воплотился, дух, который не осуществил своей грезы. В этом отсутствии прекрасной осязательности и достойных воплощений мы видим его чары — и его слабость. Но важнее всего то, что он много и честно послужил красоте, ее верховный жрец с

бородою седою, и вечерние огни его, несомненно, вернулись в лоно красоты и там воссоединились с нею в ее единое вечное сиянье. И доныне все поют и поют его Божьи птички, как ласково называл он свои стихотворения. Он отказался от слова, но великодушно отомстило ему Слово, на нем же, на его произведениях, показав, что нет такой неуловимости и тонкости, которых оно не могло бы назвать, что самое неизреченное и неосязаемое все же послушно и доступно воздушным перстам и устам благословенного поэта.

ПОЛОНСКИЙ

То поэтическое, что есть у Полонского, надо извлекать из множества строк его, которые представляют собою не поэзию, а только стихи. Писатель редких вдохновений, он был замечательно искусный версификатор, и порою для него как бы не существовали технические усилия и трудности размеров и рифмы. Непринужденно и легко, будто разговорная речь, льется у него простой, не нарядный и, часто, не дорогой стих. Но этой способностью послушных созвучий он злоупотреблял в том отношении, что ему все равно было, какие сюжеты облекать в стихотворение, достойна ли последнего самая тема или нет, соответствует ли выбранный ритм внутренней музыке и смыслу данной пьесы: это все не важно, — лишь бы стихи. Вот почему не только отдельные его произведения (например, испорченный длиннотами «Келиот»), но и все его творчество — как-то слишком протяженно, растянуто, и вот почему ни у кого из старых наших поэтов не встречаются так часто, как у него, житейские выражения, элементарные слова, которые могли бы оставаться за порогом поэзии. Уж про Полонского никак нельзя сказать, чтобы он творил торжественно и облачался для этого в какие-нибудь священнические одежды; он совсем не жрец. Напротив, на его стихотворениях лежит печать домашности, какого-то художественного неглиже, в котором он и принимает своих читателей. Оттого между ними и поэтом сразу устанавливается интимная связь, которая заключает в себе и все положительные, и все отрицательные стороны человеческой близости. Полонский, как иные люди, при первой же встрече, на первых страницах своей книги, производит впечатление давнишнего и доброго знакомого; с ним сразу легко, и нет обычной натянутости первого посещения. Занимательный, искренний и остроумный, поэт-собеседник, он всегда приходит к вам запросто, и вы так же приветствуете его — без робости перед высоким гостем. Перестаешь его стесняться, — но зато приход его не перестает ли быть и праздником? Все время, на всем протяжении его творчества, мы чувствуем происходящую в нем борьбу поэзии и прозы и замечаем, как светлые под'емы духа застилаются у него серой пеленою внутренних будней.

Эти колебания между обыденностью и высотой сказываются уже и в той отличительной и привлекательной черте Полонского, что художественное вырастает для него прямо из прозы — на глазах у читателя. Он смело и уверенно касается предметов самых реальных и повседневных, и этим прикосновением, этой властью таланта, дает им непосредственно осуществляемые права на поэтичность. Он вводит в свои стихотворения какую-нибудь деталь, которая вот-вот низвергнется в прозу, — но нет: она остановилась у самого края последней и оттуда проливает на все произведение мягкий свет жизненной доступности и теплоты. У своей молоденькой соседки, которой минуло шестнадцать лет и которая от маменьки не отстает, он замечает не только голубенькие глазки, но и очень узенький корсет. Или он слышит, как

У башен спрашивает ночь:
Который час?
— Уже девятый, —
Звучит ей Спасская в ответ,
И ночь уходит. Ей во след
Глядит, зардевшись, Кремль зубчатый
Сквозь призму неподвижной мглы.

Если все-таки у него — много бесцветной рассудочности, то это не потому, чтобы неверна была самая эстетическая метода его или чтобы он терпел внутренне-неизбежное крушение в только что указанной поэтизации обыденных деталей, а просто потому, что вообще его дарование ограничено и он не умеет до конца, до пушкинского конца, прозаическое обращать в прекрасное.

У него и чувство, из всего разнообразия людских эмоций, преобладает именно такое, которое не требует могучих напряжений сердца, не знает пафоса и тоже, как его поэзия, близко подходит к тишине и нетребовательности будней: муза Полонского в свои лучшие и типичные для нее минуты проникнута чарующей задушевностью и простодушием, которые, в то же время, соединены порою с тонким налетом юмора и шутливости. Муза его не вызывает поклонения и восторга; но необычайно живая, простая, откровенная, она так симпатична, что с нею нельзя не подружиться.

Теплота и задушевность пронизывают в его изображении природу и жизнь, слышатся уже в самой структуре его естественного и мелодичного стиха, в общем духе какой-то нравственной убедительности, которой звучат его милые строки.

За моей стеной бездушной
Чью-то душу слышу я;
В струнных звуках чье-то сердце
Долетает до меня.

Кругом поднимаются бездушные стены жизни, и велика заслуга поэта, что за ними он чует живую душу, что он отзывается на чужой призыв — на этот голос поющей соседки. Полонский вообще — добрый сосед, участливый слушатель, податель живого слова. Недаром из его биографии мы знаем, что и фактически имел он много нравственных соседей, любил окружающих, близких, и за это многие любили его. В последние годы своей жизни старик Полонский, с пледом на больных, усталых ногах, был центром известных в Петербурге литературных «пятниц». Приветлива была его старость, и не был он похож на брюзгливую, несвежую, старую ель своего стихотворения, которая говорит о березке, одетой в зеленое платье весны: «как она смеет шуметь!» Он любил чужой шум. Он не был уединен, и внутренний мир его был открыт и гостеприимен, — может быть, и потому отчасти, что он не был особенно глубок.

Бездушная стена жизни делает для нас близких далекими, но поэт хотел бы разбить ее. И потому в своих стихотворениях он часто рассказывает о страдании и сострадании, о жертвах и ласке, о безвременной, грустной смерти. Склоняется сестра милосердия над раненым и, новая самаритянка, в темноте барака надевает на него снятую с себя рубашку. Старая, ослепшая няня принимает и пестует своего утомленного питомца, когда он через тридцать лет вернулся домой:

И когда я лег вздремнуть,
Ты пришла меня разуть,
Как дитя свое любимое, —
Старика, в гнездо родимое
Воротившегося,
Истомившегося.

Натурщица в мастерской художника находит убежище от голода, и вот она вся озарена бесстыдным светом; ей «не стыдно, не обидно — только так, порой завидно», отчего она не бездушный, в хлебе не нуждающийся манекен.

Но нет бездушия там, где есть душа поэта, и ему, вдохновенному, когда равнодушны люди, самые камни вещают свое отзывное «аминь».

Существенно для Полонского и то, что теплоту и сердечность он вносит и в свою эротику. Если тебя, девушку с русою головкой, спросят: «с кем была ты, отвечай, что с братом». И не будет обмана в этом трогательном ответе, потому что для нашего задушевного художника братское, это — главное и в любовном свидании; возлюбленная прежде всего — сестра. Когда «юноша-поэт», Надсон, «прилег и опочил среди цветущих гор и вилл», старый Полонский послал стихи на его раннюю могилу и в них он сказал, что голос Надсона с нервной дрожью был подслушан женскою душою как голос брата. Оттого наш поэт, брат девочки и девушки, много ласки и внимания отдает любви отроческой, и в ряде пленительных стихотворений мы видим пред собою влюбленных детей.

Как они наивны
И как робки были
В дни, когда друг друга
Пламенно любили!

Он замечает в любви скорее не розы, а ландыши, те ранние, благоуханные, моменты ее, когда «почти детьми ухабистой тропинкой мы бегали в березовый лесок, блаженная слеза скользила вдоль щеки, и там, где локоны плеча ее касались, мои уста касались иногда». Всей России знакомая затворница, в одной знакомой улице, бледная, с распущенной косой, твердит ему речи детские. Ему близка девичья душа, и он участливо слушает наивную жалобу подростка, — этой девочки, которая плачет втихомолку и по секрету от мамы рассказывает Полонскому, что она любит одного студента, хочет ему понравиться распущенной косою, венком из васильков, по сырой траве ходит в сад рвать ему любимые цветы, а он —

Попрежнему он холоден и тих,
Попрежнему сидит да книги все читает, —
Как будто хуже я его несносных книг!..

Или в глуши для кого расцвела, для чего развилась эта девушка с лазурными глазами? Нет отзвука на смутное волнение любви, которая проснулась в ее затрепетавшем сердце, и, одинокая, грустная, подходит она к окну и долго смотрит в «безответную даль».

Что звенит там вдали, — и звенит и зовет?
И зачем там, в степи, пыль столбами встает?
И зачем та река широко разлилась?
Оттого ль разлилась, что весна началась?
. . . . . .
Не природа ли тайно с душой говорит?
Сердце ль просит любви и без раны болит?
И на грудь тихо падают слезы из глаз...
Для кого расцвела? Для чего развилась?

Позвала девушку природа, кличет ее весна, но никто не зовет ее в человеческой глуши.

В любви говорит с детьми именно сама природа, весь мир, и у Полонского хорошо показана эта глубокая связь между детским и космическим. Вот они, «полудетские уста, еще немые, с одним намеком на любовь», и эти уста заговорят поцелуями, эти намеки сделаются ласками — в то самое мгновенье, когда юные влюбленные души осенит мироздание. В первом поцелуе раскрывается тайна вселенной, и вселенной приобщаются, в нее получают свое посвящение раньше только в преддверии ее стоявшие дети.

Раз, когда над ними
Золотые звезды
Искрами живыми,
Чуть дрожа, мигали,
И когда над ними
Ветви помавали,
И благоухала
Пыль цветов, и легкий
Ветерок в куртине
Сдерживал дыханье, —
Полночь им открыла —
В трепете лобзанья,
В тайне поцелуев —
Тайну мирозданья...

Если для Полонского любовь так рано начинается, то его духовной тишине и постоянству, теплоте его сердечного чувства, подобает и любовь длительная, любовь, которая не исчезает бесследно и на самом закате жизни. Тянется через эту жизнь золотая нить поэтического, майского воспоминания, и оно сохраняет свою нежную власть над верным сердцем. И гордо, уверенно, ласково обещает мужчина своей давнишней спутнице: «не изменю тебе, как старая кольчуга на старой рыцарской груди».

Не всякому дано любви хмельной напиток
Разбавить дружбы трезвою водой
И дотянуть его до старости глубокой
С наперсницей, когда-то молодой.

Полонскому это было дано, и та особая психологическая категория, то сложное сочетание чувств и настроений, прошедшего и настоящего, которое выражается словами «когда-то молодая», занимает в его поэзии очень видное и важное место. Только у него, постоянного, можно во всей настойчивости услышать этот мотив старого орла, который дремлет, утомленный, сомкнув зеницы, но радостно ждет, когда в горах погаснет красный день, потому что тогда —

За мной появится блуждающая тень
Моей возлюбленной орлицы.

Так приникает и к молодому, и к старому сердцу орла его равно возлюбленная орлица, и даже там, за гранью мира, пред судом вечности, они будут заступаться друг за друга, —

Ты скажи, что я не проклинал,
А я скажу, что ты благословляла.

И мы не можем отказать себе в наслаждении привести здесь то стихотворение Полонского, где эта неизменность чувства, зародившегося в детстве, показана в такой элегически-задушевной форме:

ИНАЯ ЗИМА

Я помню, как детьми с румяными щеками
По снегу хрупкому мы бегали с тобой.
Нас добрая зима косматыми руками
Ласкала и к огню сгоняла нас клюкой.
А поздним вечером твои сияли глазки,
И на тебя глядел из печки огонек,
А няня старая нам сказывала сказки
О том, как жил да был на свете дурачок.

Но та зима от нас ушла с улыбкой мая,
И летний жар простыл — и вот, заслыша вой
Осенней бури, к нам идет зима иная, —
Зима бездушная, — и уж грозит клюкой...
А няня старая уж ножки протянула —
И спит себе в гробу, и даже не глядит,
Как ты, усталая, к моей груди прильнула,
Как будто слушаешь, что сердце говорит.
А сердце в эту ночь, как няня, к детской ласке
Неравнодушное, раздуло огонек
И на ушко тебе рассказывает сказки
О том, как жил да был на свете дурачок.

Эта консервативность чувства не исключает у Полонского редких, правда, вспышек страсти и упоения; «минутный жар» не чужд ему. Он хорошо знает, что такое «огонь лица и холод плеч», и темные очи, взглядом своим зарождающие тысячу змей. Он поет эти лесные, стихийные свадьбы, «где их венчала темнота вокруг ракитова куста»;

И мигом он понял, что это
Была не мужская рука:
У ней были нежные пальцы,
Она была стройно легка.

Знаменитое «Пришли и стали тени ночи» дышит всею негой чувственной, но все же осердеченной ласки, а многие стихотворения — о лунном свете, который он часто ловит на руках любимой женщины, о крымской ночи, о казачке — задевают самые трепетные струны беззаветного, молодого увлечения, волнуют «сердца жаркие мечты». И есть у него даже сосредоточенно-страстные слова о «жарком поцелуе», который он отдает женщине, любя в ней не ее, а ту,

перед кем он таил свои страсти, и ту, которая его обожгла без огня, и ту, чья любовь ему была бы щитом, да убитая спит под могильным крестом:

Все, что в сердце моем загоралось для них,
Догорая, пусть гаснет в об'ятьях твоих.

Но замечательно, что, в детской любви постигая ее связь с природой, Полонский сам, однако, в минуты высокого под'ема духа, когда чувствуешь свое непосредственное прикосновение ко вселенной, обидно говорит женщине: «не жди меня, не жди». Сама душа, сама душа его «не знает, какой любви, каких еще чудес просить или желать», и в своем безмерном порыве чувствует она, что женщина ее недостойна: «уголок твой душен, не тебе моим моленьям отвечать», —

Я не приду к тебе... Не жди меня!

Женщина стоит на тифлисской кровле, под чадрою, озаренная теплым светом луны, который позолотил балконы, — она стоит, вся трепет и ожидание, но он не придет к ней:

Ночь слишком хороша, чтоб я провел с тобою
Часы, когда душе простора нет в груди.

Ночь слишком хороша для женщины, — кто, кроме Полонского, мог бы это сказать?

Для любви всеоб'емлющей, глубокой, истинной ночь не может быть слишком хороша, — напротив, без любви не может быть ночи. Сам Полонский знает, что страсти могут поднять бурю, что это мы создаем природу, что не всегда отличишь, где — она и где — мы со своей влюбленной грезой. И не тифлисская женщина под чадрою виновата в том, что она несоизмерима с волнениями его восхищенного, перед мировой красотою растерявшегося сердца, а это он виноват, что тифлисскую женщину не преобразил в своем чувстве, что не полна, не страстна была его любовь. Ибо все пламенные звуки на его лире представляют явление случайное, а не типичное; по существу же он любовью не поглощен, его сердце шире его страсти, и страсть не зальет его. Не любовью исчерпывается для него мир, редко видит он трагизм любви, и характерны для него другие напевы, спокойные и ласковые. Даже в страсти цыганки, чей костер в тумане светит, явственнее всего проступает оттенок чистой заботы, умиленной грусти и нежности. И недаром Полонский, на ряду с поэтическими видениями своего отрока-мечтателя, воскресившего для своей любви древне-русскую княжну, которая шепчет ему: мой милый, мой болезный; на ряду с печальной осенней влюбленностью Анны Галдиной, — недаром он создал женщину-куклу Мими и даже вообще романическое сумел низвести до

размера игрушек и кукольного царства. И недаром еще тревоги и трагедии любви перенес он в «насекомых мир неугомонный», где любят бабочки, сильфиды, сверчки. Очарователен его «Кузнечик-музыкант», в котором с такой чудесной детальностью изображена маленькая природа и такими легкими чертами юмора сплетены в одно воздушное целое идиллия и общественная сатира, элегическое и смешное, малое и мировое, — но едва ли в глубине души тот сам не свободен от страсти, кто может давать миниатюру природы и человеческих страстей. И потому вообще Полонский чувствует себя особенно хорошо и уверенно среди живых миниатюр — среди всяческих детей и девочек. Месяц у него бесприютно ходит по небу не столько для того, чтобы лить свой волшебный свет на влюбленных и воркующих, сколько для того, чтобы ронять свои лучи в колыбель младенца; и в зависимости от того, что̀ расскажет солнцу луна о своих ночных впечатлениях, на следующее утро няня в сад гулять выйдет или не выйдет и дитя поведет или не поведет. Только у Полонского возможен этот союз ночи и няни, месяца и дитяти.

Но если наш поэт так любит ребенка и с ним разговаривает о происхождении звезд, ему рассказывает всякие сказочки и басни, то это связано с тем, что Полонский детство понимает глубоко и оно для него бессмертно. Он — философ детства, и ни у кого вы не найдете такой своеобразной и замечательной мысли, как в этом глубоком стихотворении:

Детство нежное, пугливое,
Безмятежно-шаловливое, —
В самый холод вешних дней
Лаской матери пригретое
И навеки мной отпетое
В дни безумства и страстей,
Ныне всеми позабытое,
Под морщинами сокрытое
В недрах старости моей, —
Для чего ты вновь встревожило
Зимний сон мой, — словно ожило
И повеяло весной?
Оттого, что вновь мне слышится
Голосок твой, легче ль дышится
Мне с поникшей головой!?
Не без думы, не без трепета
Слышу я наивность лепета:
— Старче! разве ты не я?!
Я с тобой навеки связано,
Мной вся жизнь тебе подсказана,
В ней сквозит мечта моя;
Не напрасно вновь являюсь я,
Твоей смерти дожидаюсь я,

Чтоб припомнило и я
То, что в дни моей беспечности
Я забыло в недрах вечности, —
То, что было до меня.

Итак, детство не умирает. Оно скрыто в нашей зрелости, оно таится под морщинами нашей старости и в зиму нашего возраста опять веет своей давнишней весной; около могилы вспоминается колыбель. И старику говорит оно: разве ты не я? Мы в сущности никогда не бываем взрослыми, и самое главное, самое подлинное в нас, это — детское. Оно сквозит через все, что мы делаем и думаем, и своею смертью мы возвращаем его туда, откуда оно пришло к нам, — возвращаем вечности. Бессмертное дитя, херувим, ниспосланный свыше, освобождается смертью увядшего тела и улетает из своего плена назад — так представлял себе человеческое бессмертие Полонский. И к этой думе о вечном он, таким образом, переходит через ступень детства; последним связывал он небо и землю.

А небо вообще занимало его, и он часто смотрел на него из своей равнины. Он не так прост и элементарен, как это может показаться, как это и нам показалось, на первый взгляд. Любовь к близкому, к земной прозе, благодушное и простодушное, иногда наивное соседство с обыденным далеко не исчерпывает всей личности его. В нем есть и чувство космического. Он думает о Боге, который для него — «во веке настоящее», об этом неустанном Ткаче, который ткань звездистую ведет,

И выводит Он узоры:
Голубые волны, горы,
Степи, пажити, леса,
Облака и небеса, —

и себя считает он живою, непорванною нитью этой «светозарной и ровной ризы Божьей», звуком этой «музыки Божьей», и сам он тоже, как «светила, месяца предтечи», перед Божьим троном зажигает свечи. В безумии горя он готов, впрочем, в куски изломать мир, свою вечную гробницу, «как саван сбросить это небо, на солнце наступить и звезды разметать». Среди временного тоскует он по вечности и слышит вечное в шорохе своей любимой ночи, в ее своеобразных звуках, в игре ее теней на стенах одинокой комнаты. Он знает какие-то полусонные ощущения и любит замечать, как сливаются сон и смерть, жизнь и небытие, фантастика и реальность; вспомните пьяного мельника, погибшего в лесу — не то от своего пьянства, не то от роковой встречи с лешим; или эту сбежавшую больную девочку, которой звезды протянули с неба лучисто-золотую дорожку, — и побежала по ней девочка и умерла; или этого мальчика, который грезил о елке и, только благодаря «пьяному дровосеку» (вмешательство прозы), не замерз под сенью серебряной волшебной елки, где «смерть баюкала ребенка», где «сердцу снилось Рождество». Вообще, нельзя

провести грани между правдой и сказкой, между настоящим и прошедшим, даже между идиллией и трагедией: вот буря на кипящем темном море качает корабль, ветер обрывает паруса, уже стеньга обломилась, уже рулевой упал, уже матрос унесен, — а поэт дремлет в тесной каюте, грозная качка его укачала, и ему снится, что это няня укачивает его колыбель или что это послушно колеблется зыбкая доска качелей, на которых он сидит со своей возлюбленной.

Так и сама жизнь укачивала Полонского. Он часто дремал. И потому к вершинам и глубинам мистического он только прикасался. Нельзя безнаказанно играть с прозой, бродить на краю ее пропасти. Он рассказывает в одном стихотворении, как сатир овладел вакханкой: наивная и непосредственная в своем опьянении, вакханка поэзии была и у нашего писателя застигнута сатиром рассудочности и прозы. Вечно-юная царь-девица вспоминалась ему, но не всегда в его душе царила именно она: ей часто приходилось разделять свою власть с тем, что не имеет в себе духовной юности и отваги. Он в прошедшем времени говорит о себе: «в те дни, как я был соловьем», — это приговор для поэта, ибо в поэте не должен никогда умолкать соловей. А Полонский, как герой его стихов, не одолел долго жданной и желанной весны с ее соловьями и буйством ее разливающихся рек, и опустился он в «пыльный мир», в суетный город, и чувствовал себя там, «на дне осенней ночи, как червь на дне морском». Он сам прекрасно говорит о себе, что, как Иаков, его патрон, боролся с Богом и стал оттого хромоног, — с Богом высот и воинств.

Не туго натянуты струны на инструменте его бледной души, опускается на него «тяжкая, сонная лень»; нет горения, нет резких и мужественных черт, что-то расплывается, и ни одно чувство не доведено до конца, до своей психологической глубины. Как это ни странно, Полонский любил Кавказ, любил море, стихии от него далекие, и море описывал он прекрасно и правдиво — до звукоподражания, с такой энергией и выразительностью:

Волны мчатся, волны ропщут,
Волны, злясь, друг друга топчут
И опять встают и блещут,
И в утес сердито хлещут.

Но вот, очень его характеризуют прекрасные стихотворения, посвященные Кавказу, «Тифлису многобалконному»: они живописны, колоритны, ярки; однако, хотя боевое и доносится до них, хотя и говорит Полонский:

В стороне слышу карканье ворона,
Различаю впотьмах труп коня...
Погоняй, погоняй! тень Печорина
По следам догоняет меня, —

все-таки больше всего развертывается там не Кавказ лермонтовский, бурный и дикий, а Кавказ-быт. И спокойно совершал Полонский свою прогулку по

улицам Тифлиса. Можно сказать, что Полонский Кавказ усмирил, покорил его, обезопасил.

Так же характерна для него форма и степень той отзывчивости, с которой он относится к политическим злобам дня — своего и чужого. Он откликается на них, но в своем ленивом и неуместном добродушии, в своей недеятельной доброте сам не хочет особенно разбираться в народных волнениях; ему только неприятно, что люди ссорятся, шумят, проливают кровь, а сам он, на правах поэта, не вмешивается и не имеет собственного, определенного мнения. Он вообще — человек и поэт без собственного мнения. Он не вождь, а ведомый.

И это тоже для него показательно, что, когда он приветливо и ласково отзывается о политических борцах, о жертвах общественной неправды, он преимущественно имеет в виду женщин; их замечает он, их славит, — именно женский подвиг дорог ему: сочетание силы и мягкости. И оттого — эти человечески-драгоценные строки, за которые многое простится Полонскому: «что мне она, не жена, не любовница и не родная мне дочь» — это участие к девушке, проклятая доля которой спать не дает ему ночь; и оттого — сердечный рассказ о другой девушке, которую в 1871 году расстреляли на улицах Парижа: «дочь нужды, дитя народа», она, вся весенняя, так не хотела умирать в это весеннее утро, когда реяли голуби, — «о, как глупо умереть мне в эту чудную погоду»; и оттого — все другие его симпатические отклики на горе тружениц, ищущих, любящих. С другой стороны, свойственное ему отсутствие напряженности и энергии не делает и его шовинистских мотивов резкими и неприятными, каковы они, например, у Майкова.

Эта незлобивость Полонского тяготила его самого, и он, в противоположность Некрасову, славил озлобленного поэта, завидовал ему, хотел ожесточенья и гнева, — но их не дано было ему познать. Был он и сам сатирик, но не страстный. Любил он Гейне, видел те же романтические сны, что и он, те же похороны сердца, то же нереальное царство и мир, как огромный гроб с роскошно золоченой бляхой солнечного диска, — но Полонский был Гейне без его жала. И так до конца жизни остался он чужд повышенного строя, остался певцом духа уступившего, не злобного, но не пригодного и к подвигу. Ласкающим шопотом своих листьев осина погружает в сон молодой героический дубок. «Я — точно личность без лица»: говорит Полонский. Он часто сам не знал, чего ему хотеть, к чему стремиться, и какой-то вялой, неуверенной поступью двигался по жизни.

Я сам не знаю, где я еду...
Но каждый путь ведет к концу.

Он, так поэтично воспевший дорогу и дорогу железную («мчится, мчится железный конек»), — он сам жаловался на бездорожье и все-таки плелся куда-то

вслед за другими, и его ямщик слегка постегивал кляч его негероической колесницы. Так много спевший на своем веку, он горевал, что про черный день у него нет песни, и без лебединой песни умирает у него лебедь. И в конце концов он стал поэтом больной старости, разочарованной, унылой, когда надорваны струны и силы. Он написал стихотворение о выжатых лимонах.

Горе человека, который едет, сам не зная куда, и утешает себя только тем, что каждый путь имеет конец, — это горе не было для Полонского трагедией, потому что на трагедию он вообще не был способен. Его пессимизм был выносим. Он мог жить просто по инерции — без веры и без неверия. Он привык к жизни. Она часто рисовалась ему как бестолковая, беспутная, как одно огромное «некстати», но он продолжал ее. Шар земли погружал его то в темную бездну, то в светлую бездну, и Полонский не верил мраку, не верил и свету. Его смирение побуждало его среди трепета жизненной качки вверять себя Богу, но оно не дышало молитвенностью истинного, религиозного отречения. Он исповедовал, что жизнь без Христа — случайный сон; но его скудная вера не отрастила себе крыльев. Так, бескрылый, он и прожил долгую жизнь. И в ее продолжение, в ее «серые годы», не успел он закончить свою душу, так что у него не однажды слышится надежда на смерть, которая «со всего заветного сорвет покров» и выявит недосказанные слова, яркими светилами зажжет пока еще туманные мысли; за жизнь сделает смерть.

В своей житейской неодносторонности, в своей душевной бесстильности, Полонский так похож на других, — он всем доступен, всем по плечу, не скован никаким определением, которое обязывало бы его и других, и это он виноват, что о нем нельзя говорить без оговорок. Он не требователен. Как и сам он, никто не обязан иметь душу богатую, кипучую, искрометную. И многие, как он, согласны жить без ответа на жизнь и просто отдаваться ее ленивому течению.

Но то, что его от других отличает, это прежде всего — мгновения творчества: он подолгу бездействовал, но ему было от чего отдыхать.

И, слагая ношу, села отдыхать
Бывшая рабыня — будущая мать:

так сказал он про Агарь, ту самую, которой обещал ангел, что она родит сына, «силу многих сил»; после этого обетования

. . . с отрадой в сердце начала вставать
Бывшая рабыня — будущая мать.

Ибо мать уже не рабыня: где творчество, там свобода. Вот и Полонский, творя, освобождался от своей обыкновенности, от рабства телу и жизни, от хромоты одноименного ему Иакова.

И, кроме того, почти все, что он создавал, было, как мы уже знаем, согрето внутренним теплом задушевности. Он — поэт милого. Конечно, задушевное, это — не самое яркое, на что способна человеческая душа и чего мы особенно в праве требовать от души поэта; конечно, задушевное обитает не на высотах. Но ведь и мы сами их не достигаем, ведь и для нас вершины мира и духа теряются в далеком величии облаков и снега; и чем дольше живешь, тем сильнее начинаешь дорожить такою простой и в то же время редкой ценностью, как приветливая ласка и любезность. В холоде жизни так хочется теплоты. И собственный, и чужой героизм, все эти дерзкие мечтания молодости, рассеялись в прах, и после многих приключений, смешных и трагических, после парений и падений, лучшее, что может, если смеет, сказать о себе сраженный рыцарь, это — предсмертное слово благородного чудака: Полноте, друзья мои, какой же я Дон-Кихот Ламанчский? Нет, я просто — Алонзо Добрый...

ЩЕРБИНА

Небольшая страница, вписанная в русскую литературу Щербиной, во многих отношениях напоминает собою антологию Майкова и лишь слабее ее в той степени, в какой и сам автор уступает дарованием певцу «Трех смертей». Зато Щербина, как известно, имел на ту Элладу, которую он славил, кровное право — право наследника, восторженно любящего сына: он был, в значительной мере, с материнской стороны, грек по национальности, и все эллинское задевало в нем родственные струны. Правда, физически он жил вне отчизны своих великих отцов и никогда ее не посетил, хотя пламенно к этому стремился. Было нечто горькое в том, что жизнь держала его вдали от Греции, где он пребывал своей мечтой, и не пускала его туда на деле; в своем путешествии домой с севера Щербина родного рубежа не достиг. Но душа его тяготела к югу, и он горестно и радостно восклицал:

Все, что меня с младенчества пленяло,
В чем видел я родство с моей душой,
Где сердце после бурь житейских отдыхало, —
О, Греція, все связано с тобой!

И слышится жалоба сына, которому не дано было ни разу увидеть прекрасное лицо любимой матери:

В слезах любви на жребий свой ропщу я:
Мне не сойти в Пирее с корабля.
Нет, никогда тебя не посещу я,
Любимая души моей земля!
Мне не слыхать, как море вечно стонет
Над вечною могилою твоей.

Если могила вечна, — значит, она уже не могила, и веет над нею какое-то неистребимое дыхание жизни. Оно тянет к себе заброшенного на чужую сторону поэта, и он, как поэт, в звучных стихах взывает к тому, кто имеет счастье отплывать на родину, для кого уже «корабль готов, шумят ветрила, распущен флаг земли родной».

Прошу тебя, пришли с дороги
Мне горсть земли, земли родной:
В часы душевные тревоги
Я окроплю ее слезой.
Взгляни на гроб Агамемнона
В его пустынной наготе,
И у колонны Парфенона
Пропой ты песню красоте.

Щербина не видел Греции, но она так явственно жила у него во внутреннем мире, и он так отчетливо представлял ее себе, что свое лучшее стихотворение посвятил вымышленной поездке своей в Элладу, победоносно возместил недававшуюся действительность яркой фантазией:

Окружена широкими морями,
В тени олив покоится она,
Развалина, покрытая гробами,
В ничтожестве великая страна.

Я с корабля сошел при блеске ночи,
При ропоте таинственных валов...
Горела грудь, в слезах кипели очи;
Я чувствовал присутствие богов...

И видел я усыпанный цветами,
Рельефами покрытый саркофаг;
В них грации поникли головами
И Аполлон, и вечно юный Вакх;

А в гробе том красавица лежала,
Нетленная, печальна, но ясна...
Казалося, она не умирала,
Казалося, бессмертной рождена...

И пѣснь ее носилась над могилой,
Когда уже замолкнули уста, —
И все вокруг собой животворила
Усопшая во гробе Красота.

Именно красота, животворная даже в своем успении, и есть то, что пленяет Щербину в Греции и в жизни вообще. Эллада — родина прекрасного, и оттуда разлилось оно по земле. И Щербина жадно ищет его и напояет им свою душу; в этом он находит утоление тоске по родине, так как прекрасное — это и есть греческое. Как должен быть счастлив и горд человек, который знает, что вся красота в мире создана его матерью! Это — высший аристократизм, и так как на всем покоится красота, всюду сверкают ее брызги, точно роса на цветах,то поэт, пространственно разлученный с Грецией, пси-

хологически живет в ней, и только в ней. Он везде у себя, ибо где красота, там — Эллада.

Прекрасное и есть греческое. Оттого Щербина в своем культе красоты непременно придает ей характер эллинский. Так как она полнее всего сказывается в женщине и искусстве, то греческая женщина и греческое искусство и являются для поэта двумя путеводными звездами, — конечно, на общем небе природы (ведь «в природе — правда бытия»). Лучше сказать: женщина, искусство, природа сливаются в одно созвездие, ибо женская краса переходит в нечто космическое, в те Волосы Береники, которые воспевает художник за их благодатное сияние. Он первый гимн поет жизнедавцу Зевесу, а второй — Прометею за пламя искусства. Для него «роскошно зеленеет святая пальма красоты», и он верует, что «жена нам возвращает Эдем, потерянный женой». На женщине от века почила обязанность вернуть нам Эдем, который мы потеряли из-за нее, и для Щербины женщина эту великую обязанность свою перед человечеством исполняет уже тем, что существует. Поэтому в центре вселенной он ставит женщину, прекрасную носительницу жизни и красоты. Он увидел себя на просторе мира, он шел сначала, не зная куда, — но вот перед ним

Вдали показалося море,
Над морем Киприды звезда.

С тех пор не меркнет для него это светило, с тех пор он молится на женщину, поклоняется ей. Но поклонение его бурно, а не смиренно и не благоговейно; со своей богини он срывает одежды и восторгается ее наготой. Мир как гинекей — вот основной момент его мироощущения. Эротизм проникает его страницы, Киприда не покидает их. Женские лобзанья Щербина поет неустанно, и стихи его, посвященные им, полны очень определенных деталей и откровенной чувственности. Последняя смущала цензуру его времени, и она ставила точки там, где у поэта были нестыдливые слова.

То, что он не угодил цензуре, мы бы ему простили; но у него есть худший грех: он не угодил Кузьме Пруткову, который по праву писал на него злые пародии... Дело в том, что на высоте греческой наивности и стихийного сладострастия Щербина не удержался, и гинекей его принимает иногда явно пошлый оттенок; чувственность его не имеет такой элементарной и непосредственной силы, которая оправдывала бы ее как самое природу, или, вернее, делала бы ее не нуждающейся в оправдании. Любовь к женщине превращается в женолюбие, и сластолюбием оказывается сладострастие.

Кроме того, Щербина и вообще древним греком не мог остаться до конца. Как и Майков, он не выдержал язычества, не пошел беззаветно на-

встречу радости, не отдался в полную власть упоенной плоти, — он захотел оправдаться в своем наслаждении, приписать ему более идейный и степенный характер. Он как бы спохватился, вспомнил, что он не язычник, а христианин, и вот кипящее вино страсти, «искрометную кровь винограда», поэт разбавляет водой спокойствия, умеренности, и на самое почетное место своего пантеона сажает уже не Афродиту, а Софрозину, скромную богиню благоразумия.

... У лона жены русокудрой,
Молодой, полногрудой жены,

он хочет наслаждаться... «беседою мудрой». Если бы читатель подумал, что м у д р о е здесь явилось случайно, только в качестве удобной рифмы к р у с о к у д р о е, то его разубедили бы в этом другие места из стихотворений Щербины. Например, он просит любимую женщину «сытныя снеди принесть и весельем кипящие вина, и ароматы, и мудрого мужа Платона творенья». Сытные снеди умеряются творениями Платона... Затем еще говорит он, что для него «мелодия духа разлита многозвучно в телесных чертах», и восклицает:

Нет для меня, Левконоя, и тела без вечного духа,
Нет для меня, Левконоя, и духа без стройного тела.

И вообще, если он в восторге «от белизны легкопенной скульптурного тела», если эти женские чары неотразимо влекут его к себе, то все же он не хочет отрешаться и от покровительства богини Софрозины с ее чувством умеренности и меры:

Дай страсти, Киприда, дай больше мне страсти,
Восторгов и жара в крови:
Всего ж не предай одуряющей власти
Больной и безумной любви.

Больное и безумное, конечно, были чужды язычнику, и он действительно соблюдал золотую меру в культе красоты, — но язычник бы сам об этом не говорил так настойчиво, не ставил бы себе в заслугу своего благоразумия, тем более что и оно не было для него чуждым, внешним велением и сдержкой, а грациозно и естественно, незаметно для его мощи, невидимо для его сознания, вырастало из самых недр его природы.

Он часто воспевает любовь, Щербина, но берет у нее только то, что в ней светло, легко, чувственно. Трагизму любви, тому, чем она близка к смерти, хотя и сильнее ее, он посвящает мало внимания. В этой области серьезного отметим одно его тихое, грустное стихотворение — «Земля».

Ты помнишь ли случай, родная?
Когда я малюткой была,
В саду меж цветами летая,
Меня укусила пчела.

Как палец мне жало палило
И слезы ручьями текли —
На палец ты мне положила
Щепотку холодной земли...

И боль от того унялася,
И радостно видела ты,
Как я побежала, резвяся,
За бабочкой пестрой в кусты...

Пора наступила иная,
И боль загорелася вновь...
Боюсь я признаться, родная,
Что жалит мне сердце любовь!

Но тем же и этой порою
Ты можешь меня исцелить:
Могильной холодной землею
Навеки мне сердце покрыть.

Для того чтобы не возникла эта сердечная драма, для того чтобы сердца не пришлось лечить могилой, лучше пусть девушка останется Миньоной, пусть длится ее утро и дольше не настанет ее полдень:

О, постой же на этом мгновеньи...
Не люби, не цвети и не зрей!

Красота — не только в женщине, но и в искусстве. Великая традиция Фидия и Апеллеса живет в мире, который не довольствуется красотою одной природы, но и воспроизводит ее в человеческом вдохновенном творчестве. При этом, однако, отношение Щербины к искусству — какое-то двойственное, и это, может быть, связано с тем, что он вообще не имеет цельного мировоззрения и в поэзии его отсутствует даже какая-нибудь глубокая и оттого примечательная односторонность. Именно, он ставит искусство, то-есть в известном смысле — цитату, нечто вторичное и воспроизведенное, так высоко, что перед ним бледнеет непосредственная красота мира. Весна, покидая землю, оставляет свои краски поэту, и она уверена, что благодаря ему люди даже и не заметят ее отсутствия. Изменят женщины, поблекнут их цветущие лица, все разрушится, все обманет, —

Только в искусстве таится прямое блаженство,
Только в искусстве — обещанный людям Элизий.

Но, с другой стороны, Щербина исповедует более скептическую мысль, что «искусство, уж это — несчастие наше, о дети!» Искусство возникает

уже тогда, когда в человеке зарождаются «потребы бесконечного духа», неудовлетворенные и неудовлетворимые стремления. Искусство — порыв к идеалу, и оно лишь оттеняет всю печаль и бедность реального. Оно — результат лишений; это — бедность и горе, слабый отзвук потерянного рая. Какая грусть и скудость в поэзии! И потому девочки, которые просят почитать им стихи, на самом деле в последних не нуждаются: они сами — воплощенные поэтические создания, живое созвучие.

Служитель искусства, поэт, наместник весны, имеет еще и другую — социальную важность, хотя сам Щербина уклоняется от песен, чуждых вечности:

То моя отвергла лира,
Что проходит с каждым днем.

Но и здесь он не остается последовательным, верным себе: осуждая русскую «безобщественность», он считает поэта совестью века, называет его «человеком передовым» и благословляет его на высокие подвиги духа:

Да звучит твой стих обронный,
Правды Божией набат,
В пробужденье мысли сонной,
В кару жизни беззаконной,
На погибель всех неправд!

Вообще, несмотря на указанное желание откликаться только на вечные темы, Щербине не чужды ни сатирические выходки против людей и нравов, ни более серьезные гражданские мотивы, и в потаенных складках его стихов, искаженное цензурой, все-таки живет презрение к злой традиции, к жизни беззаконной, к неправедной современности. Он помнит Рылеева и тот равелин,

Где, окованный цепями,
Гаснул русский гражданин.

То, что узника сжимают черные стены темницы, а за этими стенами ликует природа и поют малиновки; то, что узнику небо и горы, и пашни виднеются из тюремного оконца, — это представляет собою не только насилие над человеком, но и оскорбление природы во всем ее целом; ибо самая сущность ее — свобода, и если не свободно хотя бы малейшее ее создание, то это уже вопиет к небу, вопиет к ней, — тем более, когда свободу отнимают у ее лучшего творения, у ее любимого сына. Именно потому, что кругом — рабство и тьма, одного солнца мало Щербине; он хочет зажечь другое, и это другое солнце будет свобода. Когда-нибудь «два солнца засветят с небес»: это будет победа Прометея над Зевсом, человека над Богом.

Такую победу поэт считает необходимой: надо довершить дело Прометея. Личного Бога Щербина не признает. Но это не столько атеизм,

сколько пантеизм, который и составляет пафос его поэзии. Как характерно выражается наш эллин, он чувствует «сострастье» ко всей природе и узнает себя в ней и ее в себе, — «тайные струны природы в струнах души отзовутся». Мир для него — одно существо, и есть мировая душа, как единство отдельных дыханий. Все кругом трепещет и чувствует, и жизнь — великое Одно. И потому, когда поэт, слыша в себе и кругом себя «звучащий рой всеструнных ощущений», бродит по лесу, он, как носитель вечности, как воплощенное бессмертие и кладезь жизни, чует вокруг себя не только все теперь живущие твари земной планеты, но и все отжившие; для него раскрываются вселенские тайны, и тогда он сознает, что на земле обитает не одно видимое население, но и то, чего он не видит, не слышит, не осязает и что воспринимает «смутным души ощущением». И поэтому он с «жадным сострастьем родственно внемлет мелодии листьев»; и утром, когда мир так свеж, он идет по горам и долинам и чувствует себя частью целого, единой каплей в океане живого. И он боится, как бы своей стопой не раздавить чужой жизни:

И тихой стопою
Я буду на горы взбираться:
Боюсь раздавить я ногою
Червя, что ползет под травою
Сияньем тепла наслаждаться;
Исполнен вниманьем
Для всякой летающей крошки,
И, груди сдержав колыханье,
В себя не втяну я дыханьем
В лучах затерявшейся мошки.

В мировом океане живого не все, однако, живет одновременно, и там, где — такой избыток жизни, роскошествует и смерть. Вот кузнечики завидуют долговечности сосен и елей, которые никогда, никогда не скидают своей зеленой одежды; соловей славит жизнь, но для него она мимолетна: он с розой рождается и с быстро вянущей розой умирает, и он завидует людям, которые могут в течение своего века прослушать многие песни многих соловьев; но и человек жалуется, что седеют его волосы и замирает его сердце, когда-то полное трепета и страсти. Все умирает; только бессмертно самое вместилище жизни, только не иссякает самый источник ее — неугасимое солнце; не знает кончины мир как целое, мир, во веки веков исполненный «страстных, вакхических стремлений» и никогда их не утоляющий:

Ты только счастлив своею бессменной
И несходящей весною,
Ты только вечен, румянец вселенной,
В небе горящий звездою.

Оттого и обидно умирать, так горько не быть — «горе не жившим и горе отжившим!» И с ужасом чувствует каждое я свое одиночество и быстротечность.

Чувствую, силы мои,
Юные силы слабеют;
Слышу — холодную руку
Смерть положила на сердце,
Страстное сердце мое...
Что же, разлитая всюду,
Царствует жизнь предо мною,
Все проникая собой?
Что же нигде я в природе
Образа смерти не вижу?
Я оглушен, ослеплен дифирамбом
Вечно стремящейся жизни,
Вихрем ее увлекаем,
И отстаю я от хода людей
В этом вакхическом беге, средь кликов,
Плясок и песен...

В самом деле: есть в мире полноводный родник живой воды, есть в мире бесконечная возможность жизни — и тем не менее каждое индивидуальное существо обречено умереть. Какая трагедия, какая насмешка! Отдавать последнее трепетание своего тела, когда кругом трепещет любовь; задыхаться, когда около меня все дышит, когда окрест меня в беспредельных пространствах такое буйство жизни! Умирать при звуках мирового дифирамба, под ликование опьяненного и опьяняющего космического Вакха; уходить, когда все приходит, когда ласкает весна, с юга лазурного веет зноем и легкой прохладой, и глазами, темнеющими от наклонившейся смерти, видеть, как земля, одетая в зеленое, пирует свой брачный пир и не замечает наших похорон или отпускает нас без жалости и с насмешкой, — таков удел всего отдельного. «Много есть жизни в природе», и отдельное мечтает, говорит: «жизнь я займу у природы»; но природа, такая богатая, такая неисчерпаемо-изобильная, не дает взаймы больше того, что она отмерила, и не делится с нами избытком своей жизни.

Именно оттого в душе человека, в душе поэта, и воцаряется в конце концов мертвенная тишина.

Я наложил печать глубокого молчанья
На сердце страстное, на громкие уста;
Мной жажда вечная горящего желанья
Отчаяньем холодным залита.

На высоте одного только сочувствия живому не останешься, и сострастие фатально уступает свое место бесстрастию. Вот мир рисовался Щербине

как сладострастный гинекей, и всю природу оживлял он, как единое божество, и говорило ему искусство, говорило всеми своими формами и всеми своими красками, и всеми своими звуками, — но все это не спасло его от внутренней беззвучности, и в заключении его поэтической книги мы читаем про эту безотрадную тишь:

В моей душе давно минули бури;
Уж мне чужда теперь их мрачная краса
И надо мной без туч и без лазури,
Как над пустынею, нависли небеса...
Спокойно все во мне и безмятежно,
Невозмутимая такая тишина,
Что мать бы мне завидовала нежно,
И счастия слезой заплакала б она...
Но, за врагов молившийся Спаситель,
К Тебе я возношусь сердечною мольбой:
Моим врагам, земной неправды Мститель,
За злобу не воздай подобной тишиной!

Ибо это — тишина смерти. И к ней пришел такой поэт упоенной жизни и женщины, как Щербина. Но в потомстве, конечно, сохранилось не то, что в нем было тленного и тихого, а то страстное и сострастное, что изливалось у него в стихах пластической красоты и звучности, что до сих пор волнует своеобразной мощью старинных слов. Мы знаем теперь, что у него не было какой-нибудь исключительной, всезахватывающей глубины, и звучали у него разные мотивы, которыми он сам проникался недостаточно; он то желал, в конечном идеале, всецелого познания, то стремился к одной любви; он скорбел страданиями «многонемощной толпы» и сетовал на человечество, что оно водворило смятение в своей семье, что оно расточительно тратит людскую кровь в беспрестанных битвах, которые он описал в прекрасных, немногословных октавах, — но потом утешался, успокаивался, не имея силы для отчаяния и отрицания; он далеко не был чужд общих мест, и многие его стихотворения являются только распространениями тех эпиграфов, тех чужих изречений, которые послужили для них поводами: мы все это знаем, — и все-таки благодарно помним, что он искренне и страстно любил красоту и ею утешал себя в жизненных невзгодах, и она, как звезда, сияла ему над «общественной пустыней». Так как она сияет всем и поныне, то и поныне в кругу русских поэтов найдется скромное место и для певца жизни и женщины, для сына Эллады, ее сироты, которому бессмертная красота заменила давно умершую мать.

МЕЙ

Русскому обществу более известно имя Льва Александровича Мея, чем его поэзия; вот разве оперная сцена прибавила популярности его «Псковитянке». Между тем, в его творчестве есть такие черты, которые не заслуживают пренебрежения, и жалко, что всегда он оставался в тени, что его как-то не принимали всерьез. Есть, впрочем, достаточное об'яснение тому, что мимо него проходили равнодушно: всем бросалась в глаза некоторая поверхностность и внешность его поэзии. Он, действительно, как бы чужд собственным темам, не принимает их близко к сердцу и своими стихами не болеет, не трепещет, ими нравственно не живет. У этого поэта — темперамент не поэтический. В огонь и воду за свои стихи Мей не бросится, и если обидишь их, не заденешь его. Он со своими стихотворениями не отожествляется; своим духовным детям он — равнодушный отец. Он очень много и прекрасно переводил, и притом из самых различных авторов: точно ему все равно было, какие сюжеты и настроения облекать в стихотворную форму, — все на потребу, лишь бы только оказался повод зазвучать красивой мелодии, зазвенеть словесному колокольчику. И кажется, что ключом к поэзии Мея может служить отрывок из его фантазии «Мысли и звуки»: там встречает нас своеобразная космогония, и мы узнаем, что для нашего писателя в начале было не Слово, а в начале был Звук. Когда в мировых пространствах царил изначальный хаос, его пустыню «прихотливой игрой» огласили «звуки быстры, звуки вольны», но в них еще не было мысли. А здесь же, но отдельно от звуков, носились мысли, их «эфирный рой»; только эти мысли были немые, нагие, еще не одетые в звук, и одинокие хоры их летали незримою толпой и «лишь с Творцом немые разговоры вели порой». Значит, Мей отделяет мысль от звука, он их не сочетает неразрывно в мудрое Слово, в Логос, и они у него не рождаются вместе, как единый духовный организм, как одно глубокое целое. Он допускает немую мысль; он связывает ее со звуком лишь в порядке времени. Такая теория и отразилась на характере его произведений. Они тешат звуковою прелестью, игривым, играющим, расписным словом, они виртуозны, и часто пленительно действует их необычайная музыка; но все-таки чувствуешь, что недостает им какого-то

важного измерения, третьего измерения — глубины, и разладица между мыслью и звуком, его незаконная самостоятельность сказывается в отсутствии пафоса и внутренней сосредоточенности. Есть красота, но красота неполная; Мей не насыщает: хочется после него еще иных и новых удовлетворений. Иногда врывается к нему разсудочность и проза: в антологическом стихотворении неприятно поражает слово идея; библейского Самсона читатель не хотел бы называть атлетом; иногда мы читаем про глазки и голосок там, где были бы уместны только строгие и прекрасные глаза и голос. Все это тоже свидетельствует о нарушенной слиянности мысли и звука, о недостаточной проникновенности в недра единого Слова.

Но в тех пределах, которые Мею только и доступны, он доставляет большую радость. Его любовь к языку, к русскому языку, превратила некоторые его страницы в звучные каскады, и вольно разливаются его широкие речи-реки. Фонетическое богатство его стиха — раздолье и пир для слуха. Он и в прялке раньше всего то подмечает, что она — «говорливая». Он и сам говорлив, он даже не довольствуется уже готовыми словами и сочиняет новые, — «окоралить, окорниться»; эти слова, порождаемые в большинстве случаев его националистическим пристрастием, оказываются у него слишком русскими; и вообще у него больше руссизма, чем русскаго (обычный порок национализма!), — но, в конце концов, это красиво, а потому и право.

Лето красное; росы студеные;
Изумрудом все листья цвеченые;
По кустам, по ветвям потянулися
Паутинки серебряной проволкой,
Зажелтели вдоль тына садового
Ноготки, янтарем осмоленные;
Покраснела давно и смородина;
И крыжовник обжег себе усики;
И наливом сквозным светит яблоко, —

русскому лету разве не к лицу эти стихи?

Свои звуковые россыпи Мей любит расточать на построения пышные и живописные. Иногда неотразима энергия и торжественность, с какой он воспроизводит древние мировые мотивы; не забываешь, невольно повторяешь хотя бы эти слова:

Твое отроча́, беззаконно рожденное,
Умрет беззаконно, как все беззаконное.

У него много великолепного, литературной роскоши; у него красочные и возвышенные сюжеты; Библия, Евангелие, античная история и мифология — все это под его искусной рукою претворяется в цветистые ткани, в прекрасные узоры, в камеи, блещет праздничной декоративностью. А те его многие пьесы, которые задуманы в народном стиле, — оне даже слишком

нарядны, и у него стихотворения — точно финифтяные. Можно этой финифти, этой эмали, не любить, но уж непременно ею залюбуешься. И во всяком случае, его искусственные слова вытекают из родников естественных. Пусть в своей личной космогонии он считает звук и мысль раздельными; но сами-то они, как бы ложно их ни понимали, — сами они внутренне едины, и потому кто отдается звуку, тот невольно и неожиданно для себя на дне его найдет и мысль. Так это и у Мея: громкие фанфары звуков не заглушают у него существа, и уже из них самих рождаются те настроения, которые нужны. Например, его переложения еврейской «Песни песней» достигают высокой красоты, полны колорита и дышат восточной негой. Бесплодно стихов вообще нельзя писать, — от частого и любовного приобщения к ним явится и поэзия.

Кроме того, было бы неправильно думать, что у Мея совсем нет желанной простоты, поэтической искренности. Он не холоден, свою эмаль он все-таки любит, — не говоря уже о том, что рядом с нею вдруг покажет и какой-нибудь простенький и скромный камешек. Иные из его песен не чисто внешние подделки под народный склад и лад, а говорят о симпатическом отношении автора к народу, о духовном совпадении помыслов и чувств, надежд и суеверий. Кто знает его биографию, те поймут, что не только о чужой тоске, о чужом способе ее целения, говорит он в следующей «Песне»:

Как наладили: «Дурак,
Брось ходить в царев кабак!» —
Так и ладят все одно:
«Пей ты воду, не вино —
Вон хошь речке поклонись,
Хошь у быстрой поучись».
Уж я к реченьке пойду,
С речкой речи поведу:
«Говорят мне, ты умна,
Поклонюсь тебе до дна:
Научи ты, как мне быть,
Пьянством люда не срамить?
Как в тебя, мою реку,
Утопить змею-тоску?
А научишь — век тогда
Исполать тебе, вода,
Что отбила дурака
От царева кабака!»

И не посторонний наблюдатель жизни, не принципиально-равнодушный человек так часто устами Мея поет обиду и горе подневольного брачного венца, плен молодой женщины у старого или нелюбимого мужа. А его мало кому известная, но ценная проза, его очерки из народного быта, из элемен-

тарного круга вообще, полны тонкой и ласковой наблюдательности, юмора, порою большого человеческого содержания и не последнее занимают место в нашей народнической литературе. Они богаты остроумными и меткими словами, хотя нравственной системы, строгой сосредоточенности мы не найдем и здесь: ослабленно цепляясь неупругими пружинами своей мысли за беспорядочный частокол жизни, без особой необходимости, без энергии переходит Мей от одного явления к другому.

В общем, надо сказать, что все драгоценное и яркое в его экзотических стихотворениях — само по себе, а он — сам по себе: не страстный, не горячий, не всегда готовый для дела и духовности, но простой, добрый, приветливый.

Природа лапотки сняла,
Кругом подол подобрала
И моет грязною мочалкой
Всю землю к празднику весны...

Вот как он представляет себе и непочтительно рисует природу; он знает ее не только в ее благолепности, не только в ее цветниках, «закуренных ладаном ночи». Он непривередлив, нетребователен, и это его сюжетам, а не ему самому, нужны пышность, цветы Нерона, пиры Поппеи. Его лично удовлетворит и ландыш, этот «весною опрокинутый стаканчик». Вообще, у него душа — легкая, не сопротивляющаяся, и легкими облаками проходили по ней, скользили жизненные впечатления. Оттого он не учитель жизни, не причастен трагизму, но его поверхностность — неоскорбительная, и как, судя по воспоминаниям, лично был он привлекателен, доступен и доверчив, так и в стихотворениях своих он обнаруживает много мило-человеческого. У него — тихая грусть, покорность, надежда на Бога, и вторишь его молитве:

Не верю, Господи, чтоб Ты меня забыл,
Не верю, Господи, чтоб Ты меня отринул:
Я Твой талант в душе лукаво не зарыл,
И хищный тать его из недр моих не вынул.

У него — задушевность, элегия, доброе и печальное прощание с жизнью, и так естественно звучит его трогательное обращение:

Знаешь ли, Юленька, что мне недавно приснилося?..
Будто живется опять мне, как смолоду жилося;
Будто мне на сердце веет бывалыми веснами:
Просекой, дачкой, подснежником, хмурыми соснами,
Талыми зорьками, пеночкой, Невкой, березами,
Нашими детскими... нет, уж не детскими грезами!
Нет!.. уже что-то тревожно в груди колотилося...
Знаешь ли, Юленька?.. глупо!.. А все же приснилося...

У Мея есть лиризм и теплота, но только он не навязывает себя, скромен и деликатен; он не придает себе особого значения, не хочет занимать собою. Одним лишь близким, вот этой нежной Юленьке или «моему милому Сашеньке», расскажет он тихие жалобы своего сердца. «Возлюбленные тени» прошлого он будет вспоминать тогда, когда «раскинет ночь мерцающие сени и полы темные небесного шатра». Прощающее сердце, душа, которая все же согрета и обласкана поэзией, Мей знает даже и философские размышления: он может, например, созерцая разнообразные дымы человеческих жилищ, думать о том, что каждый из них индивидуален, что недаром из труб очагов наших в небесную лазурь несутся сожигаемые жизни и «есть глубокий смысл в предании святом, из века в век таинственно хранимом, что весь наш грешный мир очистится огнем и в небесах исчезнет дымом». Только своей философией, как и ничем в себе, писатель не дорожил, и все эти зачатки не получили у него должного развития: мешала внутренняя незаконченность и та лень, на которую он жалуется в прекрасных стихах своей настойчивой секстины. Усталый, унылый, обессиленный трудом литературного поденщика, «неволя мысль цензуре в угожденье» и не имея собственных сил для того, чтобы дурное и злое от себя энергично оттолкнуть, напрасно окликая не только физическую, но и нравственную молодость («Ау-ау! ты, молодость моя! Куда ты спряталась, гремучая змея?»), Мей сиротливой и застенчивой тенью прошел по жизни, по свету (а «белый свет всегда так черен»), — прошел и ушел, и, приближаясь к общей пристани, в предсмертной молитве, в предсмертном стихотворении, просил: «Боже, милостив буди мне, грешному»...

Своему любимому Гейне пророчил он:

Певец! Не долго прожил ты, —
И жить не стало силы;
Но долго будет рвать цветы
Любовь с твоей могилы, —
И вековечно не замрет
Над нею отзвук песни,
Пока Господь не воззовет:
«Встань, Лазарь, и воскресни!»...

Поэты, живые из живых, особенно чутки и расположены к господнему зову. И вообще, если бы «труп был все», то, по Мею, «юдольный рок наш был бы груб и жизнь не стоила задачи». Около шести десятилетий назад совершившаяся смерть Мея тоже не есть «все» — иначе мы о нем не помнили бы; помним же мы его потому, что, при всей незаконченности и нестильности его духа, он спел несколько увлекательных песен и принадлежит к сонму поэтов. А поэты воскресают.

АЛЕКСЕЙ ТОЛСТОЙ

Алексей Толстой, как Иоанн Дамаскин, герой его поэмы, был, несомненно, искренний иконодул искусства, и наиболее ненавистны и непонятны были для него иконокласты, «икон истребители», самодовольные в своей материалистической трезвости. Он не считал песнопения грехом, не видел в нем «прелести». Без икон красоты, без этого красного угла эстетики, не мила ему была самая храмина жизни. Там, где беззвучно, где нет песни, — там для него небо не защита, не свод, а тягость, и оно «усталую землю гнетет». Он верил в предсуществование искусства. Мир предстоял ему как художественное произведение, которое чуткие поэты и музыканты выявляют, подобно тому, как «над пламенем граматы тайной бесцветные строки вдруг выступают». Мир талантлив. Он звучит музыкой, переливается красками, в нем реют слова, и это он нашептывает темы для земных творцов. Когда Бетховен слагал свой марш похоронный, он не из себя брал «этот ряд раздирающих сердце аккордов, плач неутешной души над погибшей великою мыслью, рушенье светлых миров в безнадежную бездну хаоса», —

> Нет, эти звуки рыдали всегда в беспредельном пространстве.
> Он же, глухой для земли, неземные подслушал рыданья.
> Много в пространстве невидимых форм и неслышимых звуков,
> Много чудесных в нем есть сочетаний и слова и света.

Если так, то в искусстве — истина, и красота не украшение, а сама сущность бытия, его имманентная природа; если так, икона, образ, это — благодатная необходимость, которой всякий раз и поклоняется «наш мир удивленный». Толстой больше всего привлекателен этой способностью удивления перед мировой и человеческой иконой, в особенности если она — старинная, издавна чтимая, если она напоминает изысканные, выцветшие тона гобелена, как прекрасные терцины его «Дракона».

Но он как-то слишком помнил о себе, что был певцом, «державшим стяг во имя красоты», говорил это не раз, и, главное, сам был иконописец не из первых и великих. Скоро замечаешь рамки его ограниченного дарования; часто его стихи отравлены вялой прозой и рассудочностью; еще чаще он выступает как

поэт эффекта, как любитель бенгальских огней. Он не мастер, не учитель, — он редко подымается над уровнем ученика. Ближе ему отзвуки, чем звуки, и больше следует он за чужим вдохновением. Какой-то посредник стоит упорно между ним и самою поэзией и делает из его произведений нечто воспроизведенное. Алексей Толстой вторичен. И большинство его страниц, там особенно, где он не отдается лирике, написаны на тему.

Именно потому, что он не отличается такою силой поэтического порыва, которая претворяла бы в одно слиянное, нераздельное целое, в одну пушкинскую гармонию, «все мира явления, вблизи и вдали», — он слишком отчетливо, или, употребляя его любимое выражение, слишком «отчетисто», видит внешнюю историческую межу, которая отделяет близкое от далекого, настоящее от прошлого, Россию от Руси. Для него важное и первенствующее значение приобрели несущественные мерила времен и пространств, и он из древности сделал особую икону, — нет, даже часто делал из нее лубок. Он вообще более обращен к старому, чем к становящемуся. Но в поэзии тот лишь может быть археологом, кто не имеет глубины и синтеза, кто жизнь мира не усвоил себе как вечное настоящее и вечную близость. Историзм не философичен. Интерес к наружному, даже к человеческой одежде, ко всем этим людям, облаченным в корзно, в мурмолку червленую, весь этот маскарад национализма, на котором так долго пребывал Толстой, является лишь показателем его нецельности, изобличает в нем отсутствие художественного обобщения. Пусть любовно воспринимал он старину и радостно окунался в студеные волны самобытной русской речи, пусть восхищается он тем, как от перезвона соборных колоколов «Москва превратилась в необ'ятную гармонику», — но ему не удалось изо всего этого сделать нечто такое, что было бы серьезно и возвышалось бы над простою бутафорией. Он сам с удовольствием присутствует на пиру Грозного в «Князе Серебряном»; он тешит себя древними игрушками. Про него хорошо сказал Чехов, что он нарядился в оперный костюм, да так и забыл снять его по выходе из театра. Получилась явная искусственность и поверхностная стилизация, и Толстой не сумел даже выдержать старинного стиля, который он себе приобрел, но которого не связал органически со своей душою; «из былинного тона он выпал давно», и часто в его гуслярный звон диссонансом врывается какое-нибудь современное слово или оборот; или он, и всерьез, и в шутку, слишком новые, сегодняшние мысли облекает в старые, церковно-славянские речения. Но главное крушение, которое потерпел в своей идеализации русского быта наш поэт-реставратор, заключается в том, что от его звонких страниц не веет именно русским. Он упустил из виду, что родное, доведенное до краев, утрированное, производит впечатление чужого. Националист похож на инозе́мца: так Немезида мировой целостности карает за исключительность. К счастью только, Толстой археологии не сделал почтенной, — его спас суще-

ственный для него юмор, который нередко и вносит свое живое дыхание в отжившие речи и картины. Во многих отношениях церковно-славянский, наш писатель умеет, однако, воскликнуть, устами корсунцев:

Настала, как есть христианам беда:
Приехал Владимир креститься!..

И он же, в прекрасных по своей строгости и силе строфах, от лица бывших поклонников Ругевита рассказывает, как отказались они от своего «дубового бога». Вообще, он поклонялся только тому богу, в котором не было мертвенности; он исполнен был духа свободы, ею дорожил, и хотя в нем силен был боярин и ему казалось, что самые звезды говорили Грозному: не бывать на земле безбоярщине, — но это совсем не делало его гасителем духа, не убивало в нем рыцаря, и для него не фразой только, а глубоким убеждением было, что «над вольной мыслью Богу неугодны насилие и гнет». Он был благороден.

Частный момент старинного или русского, взятый в своей обособленности, не углубленный до какой-нибудь общей категории существования, сказывается и в том, что Толстой легко совершает переход от природы к истории и даже от природы к политике. Малороссия, это для него — тот край, где все обильем дышит, где реки льются чище серебра — и где с Русью бились ляхи, где пролито много крови славной в честь древних прав и веры православной. Он начинает с этого прелестного привета:

Колокольчики мои,
Цветики степные!
Что глядите на меня,
Темно-голубые?
И о чем звените вы
В день веселый мая,
Средь некошеной травы
Головой качая? —

но сейчас же оказывается, что это — аллегория, что он имеет в виду не цветы, а царства, что мчится он на коне славянском, и туда, где «ковшей славянских звук немцам не по сердцу». И потому в его трагедиях тоже больше истории, чем психологии; временные события не показаны в своем вечном смысле и общечеловеческой значительности. Страницы русской летописи под рукою Толстого не стали всеобщими.

Дробность вдохновения, отсутствие душевного синтеза, внутренняя нецельность характерно проявляются и в других сторонах его поэзии. Прежде всего, он сам сознавал эту свою частичность, но только считал ее не своим личным недостатком, а уделом всех людей, и если прислушаться к его стихам, то станет явственной их основная нота: несмолкающая жалоба на то, что мы не

можем об'единить «отдельно взятые черты всецельно дышащей природы», что «любим мы любовью раздробленной и ничего мы вместе не сольем», что «всесторонность бытия» и «неисчерпаемость явленья» далеки от нас, фатально односторонних. Божество «едино, цельно, неделимо», а мы тоскуем по общности, мы хотели бы слить в созвучие враждующие звуки, собрать в один фокус, в одно человеческое солнце и сердце, все разрозненные лучи существования, — но это будет нам дано лишь в последний час: только смерть, собирательница, приведет к единству, только она возьмет заключительный аккорд на рассеянных струнах жизни. Толстого удручает раздробленность нашей любви, ее трагическое «порознь», вечная неслиянность человека с человеком и с самим собою. Единство, как идеал, восполняет в мечтах нашего поэта ту множественность, которую он чувствует в себе непосредственно и которой тяготится, в жажде целостности: «согласить я силюсь, что несогласимо».

Он знает, что Господь не сотворил его непреклонным и суровым, не дал ему законченности; но здесь и прекращается его сознание, — дальше идет уже та его незаконченность, которую видят лишь его читатели, та невыявленность и невыясненность «сонной души», та зыбь ее, которая незаметна для самого художника. У него бывают приливы души, но ему как будто больше, чем другим, за приливы надо платить отливами. Ему сродни и шумящее, и спокойное море. Он не целый поэт; не весь, не сплошь он поэт. Толстой сам говорит в одном стихотворении, что в глубине его сердца таится много непетых песен, что из этой глубины идет шепчущий голос как ропот струй, — но заглушается шопот сердца шумом жизни, подобным вихрю, ломающему бор. Так боролись в нем два шума и отнимали у него полноту поэтичности. Можно убедиться в этом даже на том внешнем, но серьезном факте, что в своих лирических стихотворениях он злоупотребляет сравнениями, плодом рассудочности. У него — неприятная законченность сравнений, он слишком заботливо и тщательно подыскивает параллели и, когда найдет последнюю черту сходства между физическим и духовным, между явлением сердца и явлением природы, когда, по своему обыкновению, привяжет свою эмоцию к какой-нибудь внешней идее, тогда, довольный этой налаженной симметрией, он успокаивается и ставит точку. Например, разве непосредственно, а не умно только, следующее сравнение:

Обычной полная печали,
Ты входишь в этот бедный дом,
Который ядра осыпали
Недавно пламенным дождем.
Но юный плющ, виясь вкруг зданья,
Покрыл следы вражды и зла;
Ужель еще твои страданья
Моя любовь не обвила?

И для того, чтобы написать излюбленный им образ кроткой, печальной, не сопротивляющейся женщины, он уподобляет ее листку, сизому дыму на жниве, цветам яблони, лощинке, затененной горами, —

И как с вершин бежит в нее (в эту лощинку)
Снегов растаявшая груда,
Так в сердце бедное твое
Стекает горе отовсюда.

На этом стихотворение кончается; но не кончается ли на этом и самая эмоция, — с совершенным сравнением не завершилось ли и чувство?..

У Толстого, нецельного дарованием и душою, вы замечаете двойственность и другого характера — в том отношении, что он мог бы о себе произнести слова из своего «Дон-Жуана»:

Любовь и грусть, печаль и радость
Всегда межуются во мне.

Он делит веселье с грустью пополам, уныние с отвагой, он восклицает: весело и горестно сердцу моему; он видит печальные очи, но слышит веселую речь.

В самом течении и ритме стихов дышит у него радость жизни; часто внутренним зрением улавливаешь на его лице веселую, шутливую, порою — насмешливую улыбку. Иной раз даже льется через край страстное, взволнованное и волнующее чувство. Хочется вздохнуть всею грудью, хочется крикнуть, — нужны междометия, звуки без понятий, один припев:

Гой, ты, родина моя!
Гой, ты, бор дремучий!
Свист полночный соловья!
Ветер, степь да тучи!

«Почуяло сердце, что жизнь хороша», и потому

Сердце скачет лихо:
Ой, ладо, лель-люли!

У него есть, у Толстого, неудержимый восторг перед счастием бытия, перед радостью дыхания, и прямо из души выливается один из прекраснейших звуков русской поэзии, — эта светлая волна ранней весны, этот вечно-свежий, полный восхищения и грусти клик человеческого сердца:

Ты было в утро наших лет! —
О счастие! о слезы!
О лес! о жизнь! о солнца свет!
О свежий дух березы!

Он вообще — поэт весны; так сказать, несомненная, очевидная, всем нравящаяся, она, приспособленная к общечеловеческому вкусу, является и его любимым временем года, «зеленеет в его сердце». Правда, отдельными мотивами есть у него и песнь об осени, о которой он так прекрасно говорит, что она наступает, когда «землей пережита пора роскошных сил и мощных трепетаний, стремленья улеглись», — но не эта «последняя теплота» природы влечет его преимущественное внимание. Нет, майское, счастливое, ласковое — вот что ликующими ручейками звенит у него в стихах, и кого не возбудит эта божественная игра, которая разыгрывается в свежем, в зеленом, в лесу молодом, где синеет медуница, где черемуха гнет свои пушистые ветви?

Теперь в ветвях березы
Поют и соловьи,
В лугах поют стрекозы,
В полях поют ручьи,
И много в небе рея
Поет пернатых стай —
Всех месяцев звончее
Веселый месяц май!

От этой звонкости «сердце млеет и кружится голова», и недаром Канут, ослепленный природой, обманутый коварной, усыпляющей властью весны с ее шиповниками и соловьями, не чуял близкой погибели, беды неминучей, — напрасно предостерегала его любящая супруга, напрасно взывала к нему: «любимый, желанный, болезный»...

Но в земной весне с ее васильками и синими кувшинчиками поэт не остался, веселый месяц май не удовлетворяет его и ощущается им как некая часть, которой он не в силах слить с целым. Подавленный своею дробностью и разрозненностью, Толстой всегда чувствует отдельно землю и отдельно небо; у него есть соседство двух миров, но не их тожество, на которое способна только душа внутренне претворяющая. Вселенная распадается для него на два полушария, — не слито, не достигнуто великое Одно. И потому он часто в разных формах говорит о том, что душа его влекома в беспредельное, чует незримое, но что в то же время он не чужд и здешней жизни, — она лишь не кажется ему «окончательной целью». Ибо цель — в цельности.

Гляжу с любовию на землю,
Но выше просится душа —

вот искреннее признание Толстого. Он любит землю, но возносится над нею и в своей лирике запечатлел отрадную — быть может, от других унаследованную, отчасти на веру принятую веру, что земное не есть начало и не есть заверше-

ние жизни. Его религиозное чувство, правда, сильно умерено его эстетизмом, но в самой эстетике его, в его поэзии, таятся и воспоминания о сверхчувственном, и надежды на него. Он смотрит на жизнь, и ему кажется:

Все это было когда-то, —
Но только не помню когда.

Душа, как у Платона, вспоминает песни, которые уже звучали некогда, которые и теперь безмолвно живут в ней; и, может быть, лучшие псалмы каждого, это — «мои непетые псалмы»; каждый, подобно Иоанну Дамаскину, внемлет «внутренним звукам» своего сердца. Все мировые звуки — отзвуки прошлого. Но есть и будущее; и верит поэт, что все наши слова сольются в Слово, откуда они истекли, что все наши отдельные любви сольются в одну Любовь, широкую, как море, что̀ не вместят земные берега. И вот, Эрос, тоска по той вечности, которой Толстой не сумел постигнуть здесь, на земле, в берегах времени, обычная людская неудовлетворенность всякой данной жизнью, — это желание горнего и породило в нашем художнике его печаль, затуманило его майскую радость, вдохнуло в нее сладостную мелодию грусти. Вот почему и весело, и грустно его сердцу; вот почему вылечится острою секирой раненная береза, но не залечит раны это больное сердце, — вечная рана жизни, неисцелимая человеческая боль!..

Тот, кто вдохновенными устами певца-монаха благословляет и в поле каждую былинку, и в небе каждую звезду, кто сливается душою с мирозданием, тот воспринимает от него, от его полей и небес, от его былинок и звезд, не только их радость, но и всю их печаль; и, вступая в мир, видит пред собою дитя-Христос Голгофу, — и свою, и всей земли. Конечно, было бы преувеличением сказать про Толстого, что он глубоко сопричастен этому пантеизму страдания и сострадания; конечно, часто его слезы — просто от счастья; но бесспорно, что ему близки и дороги были мотивы умиления и какой-то универсальной любви, утешения всем: «вы, Христу сопогребенные, совоскреснете с Христом», привета всем: «и кто меня слушал, привет мой тому, и тем, кто не слушал, мой также привет». Недаром в его трагедиях единственный образ, который поднимается над историей к вечному, над русским — к общечеловеческому, это — идеал кротости и благоволения, воплощаемый царем Феодором. Недаром у него обрисована женщина, которой самый воздух, самая жизнь кажутся «стяжанием неправым». И когда начинается осень и осыпается весь наш бедный сад, Толстой хочет заслонить от осени любимую женщину, — вероятно, ту самую женщину; он нежно греет и жмет ее руки, он смотрит ей в глаза, он молча льет свои умиленные слезы. Кто так расположен к людям и всему живущему, тот не может отрешиться от грусти; и ею же проникнуто стремление к «миру незримому».

Итак, это сочетание майской радости и печали, эта мелодичная игра на «натянутых струнах между небом и землей» и придают лирике Толстого нежную ласковость, тонкую элегичность, звуки благодарности к Богу, природе, женщине. Всегда отрадно слышать особый, проникающий в сердце тембр его поэтического голоса. Он поет чаще всего о прошлом, он вспоминает — утро наших лет или вечер, или какой-нибудь успокаивающий пейзаж; в прошлое отодвигает он источники своих задумчивых вдохновений. Это — лиризм уже не молодого, уже многое испытавшего духа, это — лиризм прекрасного и печального вечера. То, что слишком ярко и горячо, то, что по своей внутренней напряженности идет дальше ранней, но уже давно пережитой и только вспоминаемой весны или поникающей и осыпающейся осени, — все это не вызывает его из неги бездействия, не концентрирует его рассеянной души. Но «в скромный, тихий день» его «сжатая мечта», мечта, ничем не отвлеченная, «зовет толпы видений, как зажигательным рождая их стеклом». И тихой искоркой горит его скромная, ненавязчивая, желанная поэзия. Если бы он не уходил от своего лиризма так далеко, в эту костюмированную старину, в эту красивость, он был бы гораздо ценнее, чем теперь; если бы он остался автором нескольких лирических пьес, аристократом чувства и настроений, это было бы для него лучше. Тем богаче стал бы Толстой, чем больше отбросил бы он своих аксамитов и чар сердоликовых и еще — сквозных тканей своей театральной грешницы...

Есть однако у него сфера, где сходятся обе грани его роковой двойственности, где действует сила еще не осуществленного, но близкого синтеза: это — область, в которой сливаются явь и сновидение, реальность и выдумка. «Меж сном и бденьем краток промежуток», и в течение его мир перестраивается, — и как отличить, что в нем — правда и что — видение? Это девять волков или девять ведьм идет ночью по деревне? Слышится ли в самом деле песня там, где гнутся над омутом лозы? Наступает ли просто вечер, обыкновенный вечер без тайны, или в ступе поехала баба-яга и в Днепре заплескались русалки? Вы можете принять то или другое (как это выяснил уже Владимир Соловьев); незаметно переходит действительность в грезу, и любит поэт играть с сверх'естественным, — например, показывать (в «Упыре») бессмертие человеческого жилища, вечную обитель души, или эту невесту, покинутую женихом, но все ожидающую его — на портрете, который остался после нее. Смена дневной естественности и ночных чудес так хорошо выражена в «Портрете», где школьный день мальчика завершается ночью пробудившейся любви, где под одною кровлей живут будни и волшебство. Нравственная весна коснулась мальчика — то время, «когда для нас мучителен и сладок бывает платья шелкового шум». Тогда мы переживаем еще только «трепет чувств», и цветет в нас «душистый цвет, плодом незаменяем» (поэт весны, Толстой не раз высказывает свое равнодушие к плоду, и когда деревцо миндальное все цветами убирается, в сердце

его думушка печальная невольно зарождается — дума о том, что облетят цветы и «плод непрошенный» заставит дерево страдать, наклонит его до земли своею горькой ношею). Влюбился мальчик, весенний мальчик, в портрет молодой женщины, и была она, в духе Толстого, соткана из веселья и грусти: лукавые уста, на зло глазам, исполненным печали, свои края чуть-чуть приподымали.

Грудь украшал ей розовый букет,
Напудренный на плечи падал локон,
И полный роз передник из тафты
За кончики несли ея персты.

Быть может — наяву, быть может — во сне, пришел мальчик ночью в залу на свидание с портретом и силой своего чувства отрешил красавицу от полотна, воскресил ее своей любовью. Она сошла к нему на паркет пустынной залы, она танцовала с ним менуэт, и потом она поцеловала его и с лаской нежной его к груди прижала белоснежной. Он упал в обморок, — мальчик, уже переставший быть мальчиком. Когда на следующее утро в этой самой зале он очнулся, в руке его была поблекшая роза. Откуда она? из тех ли роз, которые держала в своем переднике молодая красавица? Если так, то это — чудо («в ночной тени возможны чудеса»). Но, может быть, разгадка — в том, что юный мечтатель любил подолгу вдыхать в себя благоуханье цветов, которые стояли в разных залах, и ему случалось иногда пробуждаться от своих грез с цветком в руке? Каждый по-своему ответит на это, выберет чудо или факт, — поэт дает возможность выбора.

Но одно несомненно для всех: сам Толстой свою первую любовь отдал красоте, — красоте картины. Когда мальчиком вошел он в старинную залу, ему почудилось дуновенье какой-то свежести, запах роз, приближение чудесного. Эта свежесть, веявшая от картин, не могла сохраниться надолго. К цветам живым пришел Толстой от цветов нарисованных, искусству приобщился под влиянием искусства чужого и стал тогда «художества оградой». Собственных роз, благородных палевых роз, достало лишь на несколько чарующих лирических стихотворений.

СЕРГЕЙ АКСАКОВ

«Семейная хроника» и примыкающие к ней сочинения Аксакова представляют собою один из самых уютных уголков русской литературы. Здесь раскрывается перед нами жизнь как таковая, жизнь, взятая в наиболее простой и скромной форме и, тем не менее, в отклике своего благодушного рапсода, зазвучавшая тихими звуками очарования. Они были серы, эти необразованные оренбургские помещики, но Аксаков убедил нас, что всякая жизнь интересна и что ни одна жизнь не заслуживает смерти, ни одна смерть не права перед человечеством и перед бессмертием. В прозе и обыденности бесцветных дней, в однообразии быта, в механизме самодовлеющего хозяйства он увидел и показал внутреннюю красоту, мерное дыхание человеческой души. И расставаясь с его героями, всякий повторит его сердечные напутственные слова:

«Прощайте, мои светлые и темные образы, мои добрые и недобрые люди, или, лучше сказать, образы, в которых есть и светлые и темные стороны, в которых есть и доброе и худое! Вы не великие люди, не громкие личности; в тишине и безвестности прошли вы свое земное поприще и давно, очень давно его оставили; но вы были люди, и ваша внешняя и внутренняя жизнь исполнена поэзии, так же любопытна и поучительна для нас, как мы и наша жизнь, в свою очередь, будем любопытны и поучительны для потомков. Вы были такие же действующие лица великого всемирного зрелища, представляемого человечеством, так же добросовестно разыгрывали свои роли, как и все люди, и так же стоите воспоминания. Могучею силою письма и печати познакомлено теперь с вами ваше потомство. Оно встретило вас с сочувствием и признало в вас братьев, когда и как бы вы ни жили, в каком бы платье ни ходили. Да не оскорбится же никогда память ваша никаким пристрастным судом, никаким легкомысленным словом!»

Все достойны воспоминания, все мы интересны, и стоит нам только умереть, чтобы это сделалось очевидным. Ибо после смерти близкого человека сливаются в одно целое все эти разрозненные слова, которые он произносил на протяжении своей жизни, все эти бесчисленные проявления его незаменимой личности, все эти мелочи, которых от привычки мы уже не замечали и которые теперь, погаснув навеки, стали для нас особенно дорогими, осмысленными и

сплелись в живой облик, полный грусти и сладости. Нравственное творчество смерти, ее духовный синтез именно там, где она только что произвела страшное физическое зияние, гнетущую пустоту, вызывает законченный образ, и существо, которое от нас ушло, возвращается для нашего воспоминания в своем единстве и собранности. Жизнь рассеивает, смерть собирает. Но не всякий умеет вспоминать. Аксаков же обладал этим даром всецело. В дневнике его души не изгладились желанные образы родных; они никогда не стали для него чужими и мертвыми. Он не принял смерти, с нею не примирился. Он сумел, в пожилые годы оглянувшись назад, припомнить все детали ушедшего детства, оживить потускневшие лица и воспроизвести тембр отзвучавших голосов. Он воскресил даже и тех, кого сам не видел, о ком только слышал из чужих родственных уст. Это не только память ума, это больше — память сердца. Оттого предки неизменно сопутствуют Аксакову, хотя и смягченные в своей былой резкости, отодвинутые далью годов. Надорванная Парками нить отживших жизней осталась для него цела, потому что он победил смерть кроткой силой любви, любовного воспоминания. В имении Багрова-отца сохранился дуб, которому насчитывали тысячу двести лет; это характерно, и он сохранился также у Багрова-внука, ничего не теряющего, бережного хранителя нравственной старины. Аксаков прежде всего — потомок, и среди равнодушных и забывчивых он единственный свято блюдет культ предков. Он поддерживает связь и единство человеческих поколений. Его душа — «страна воспоминаний».

Удержать прошлое, интимное, милое, не дать ему уйти, это, конечно, — большая заслуга. Но, без сомнения, на тихий подвиг воспоминания окажется способным только тот, у кого настоящее протекает безбурно и бледно. Чья душа вместит страсть и полноту мгновений на ряду с отчетливостью прошедших образов? Здесь необходим выбор, и надо поступиться напряженностью настоящего, для того чтобы остаться верным прошлому. Аксаков и был мирен, спокоен, добродушен в каждый данный момент; оттого и далась ему памятливость чувства, нравственная археология. Он глубоко запомнил, и облики умерших людей так выразительно обрисовались как раз на фоне его духовной тишины.

Однако, не следует думать, что их изображение, повидимому, такое элементарное и осуществленное с наименьшей затратой искусственных приемов, литературы, досталось Аксакову легко. Для того чтобы написать эти столь близкие к жизни и прямо из нее взятые фигуры, необходимо было высокое искусство. Они производят идиллическое впечатление пожелтевших дагерротипов, эти домашние пенаты, служащие предметом сердечного поклонения; но в действительности автор должен был совершить здесь великую работу живописца, художественное обобщение. Этот летописец жизни, этот «беспристрастный передаватель изустных преданий», вовсе не так прост, как он кажется,

подобно тому, как в неприхотливом содержании его чистых, ясных книг скрывается глубокая поучительность и жизненная мудрость. Расскажите любую жизнь, и вы расскажете мир. Вот отчего мирная смена похожих друг на друга дней и ночей, протекая в рамке одной, определенной семьи, тем не менее оказывается у Аксакова глубоко-типичной, и типичной не только в историческом смысле, не только для данной общественной эпохи, но и в психологическом отношении, для всего человечества вообще. Здесь колыбели и могилы, здесь страсти и страдания, здесь даны общие категории людских чувств и нравов. Перед нами — и материнская любовь в своем апофеозе, неудержимо-страстная, напряженная до болезненности, и священнодействующий отец, в патриархальном ореоле своей patria potestas, разум своих чад и домочадцев, и даже как бы из сказки вышедшие, непременно злые золовки, и «милая моя сестрица», милая не только для автора, и этот верный пестун, дружслуга Евсеич в своей душевной красоте, и эта любовь в старом вкусе, когда скромный и уважительный любовник, чтобы вымолить у своего отца благословение на брак, пишет ему: «смертоносная пуля скоро просверлит голову несчастного вашего сына». И стариковским свидетельством свидетельствует нам автор, что «очарованные глаза, пылающие щеки, смущение, доходящее до самозабвения, всегда были красноречивыми об'яснителями любви»...

Поэт хозяйства, историк будней, с любовью изобразивший весь ритуал домашнего обихода, какое-то богослужение семейственности, Аксаков так искусно сложил эту мозаику жизненных мелочей, что перед нами проступили крупные черты романа, трагедии, основного содержания жизни — и все это в оболочке спокойной и светлой. В темную и беззаконную глубь души Аксаков спускаться не мог, и потому, например, драматическая фигура Куролесова — повидимому, очень сложная — осталась у него в известном отдалении. Наш старый писатель, дед, описывающий своего деда, его добрые и злые дни, чувствует себя хорошо не здесь, около преступлений, не на этом бурном гребне душевных человеческих волн, а в мирной пристани дома, на берегу Бугуруслана, обросшем зелеными кустами, среди своих непритязательных героев и героинь.

И тени этих простых, безграмотных людей должны быть ему благодарны, что он воскресил их, так ласково и нежно, ничего не утаив, но никого и не обидев, так почтительно и стыдясь своего превосходства. Целомудренный, он не посмеялся наготе своего отца, своих отцов. Под его добрым пером отпало все мелкое, случайное, дурное — все это умерло; остался в живых только дух, только смысл личностей. Ужасен старик Багров в своем некультурном гневе и дикой необузданности, грозный для всех окружающих. Но в описании внука он вышел иным, и вы чувствуете в нем особую мощь и своеобразную красоту. Ибо, властный и деспотический, он в трудные минуты жизни не искал зато

ничьего совета, он всех прогонял от себя калиновым подожком и оставался один. В своем тяжелом одиночестве он за всех думал, за всех и для всех устраивал. И вставал он в четыре часа утра. Что-то первобытное, цельное и древнее есть в этом старике, и в раскатах его безудержного гнева слышится все та же стихия, та же природа, которая потом из его внука сделала охотника. И как трогательна его забота о том, чтобы не прервался древний род Шимона, чтобы он, так сказать, прирожденный и типичный предок, имел потомков! Когда ему сообщили, что родился у него внук, то первым его движением было перекреститься; потом в родословной, от кружка с именем Алексей, он сделал кружок на конце своей черты и посредине его написал: Сергей, — точно он предчувствовал, что этот Сергей спасет его для бессмертия и покажет русскому народу его неуклюжую, крепкую фигуру. И может быть, в той нежной привязанности, которую он неожиданно испытал к матери Сергея, своего внука и своего певца, к этой горожанке, проникшей в его деревенскую первобытность, сказалось глубоко заложенное под грубой оболочкой, смутное тяготение к эстетическому, к изящному началу жизни, к той силе, которая сделала его дедом и прадедом писателей, натур одухотворенных и тонких: это ничего, что прежде мужская гордость старика оскорблялась влюбленностью сына.

Таких страниц не напишешь без дарования и без миросозерцания. Правда, сам Аксаков оживление своих стариков об'яснял только «могучей силой письма и печати»; но эти простодушные слова, вплетая новый полевой цветок в его моральный венец, конечно, не могут быть приняты всерьез. Большой эпический талант нужен был Гомеру русской старины, для того чтобы приковать внимание молодых поколений к страницам своего неторопливого, спокойного рассказа, для того чтобы своей родною хроникой заинтересовать других, чужих. И нужны были для этого еще и доверчивое, ничем не смущенное, безмятежное воззрение на мир и людей, кристальная ясность и великая наивность духа, которая позволила бы прежде всего заметить, увидеть то малое и милое, что описал Аксаков и что существует лишь постольку, поскольку на него обращают внимание. Для того чтобы так говорить о человеческом, как говорит Аксаков, надо самому быть человеком с гостеприимной, радушной и ласковой душой, всегда готовой понять и простить. От прикосновения той нравственной чистоты, какую олицетворял собою наш бытописатель, все то, о чем он рассказывает, само становится чистым; от его прикосновения все люди делаются лучше.

«Мы, другие», потеряли вкус к этому существованию ради существования, к этой веренице дней, к этой стильной жизни, которую делит на ровные части маятник старинных часов. Но и нас тихо, нежно и тепло обнимают эти воспоминания, и для нас ласково шелестят эти невыдуманные страницы, посвященные семейному укладу, мирной радости бытия. И так больно делается ощуще-

ние жизни, которая жила, которая была; все умерли: и сам рассказчик, и те, о ком он рассказал, — все умерли, не только дед и мать, но и «милая моя сестрица», которая на наших глазах играла с братом в чурочки и куклы... Бесконечно-грустное сознание преходимости всего родного и близкого, всего человеческого сжимает ваше сердце, и не только о себе говорит Аксаков: «Знойное лето, роскошные бессонные ночи, берега Бугуруслана, обросшие зелеными кустами, из которых со всех сторон неслись соловьиные песни... я помню замирание молодого сердца и сладкую безотчетную грусть, за которую отдал бы теперь весь остаток угасающей жизни».

Да, хотя «Семейная хроника» и приводит к мысли, что жизнь одинакова, что она в сущности неподвижна, что все это, бывшее так давно, осталось как было, и настоящее похоже на прошлое, — тем не менее, именно из книги Аксакова особенно можно видеть, как проходят если не факты, не вещи, то наши впечатления от них. Он долго жил, этот старый питомец родного дома, сын усадьбы, и усадьба сохранялась все время, пока он жил; но уже никогда не под'езжал он к ней с таким настроением, как в детские годы, после гимназии, где он так страдал, где через впечатлительное сердце мальчика прошло тяжкое столкновение казенного и частного, государства и семьи, директора и матери.

«Не берусь передать, что чувствовало мое сердце, когда я увидел милое мое Аксаково! Нет слов на языке человеческом для выражения таких чувств... Во все течение моей жизни я продолжал испытывать, приближаясь к Аксакову, подобные ощущения; но два года тому назад, после двенадцатилетнего отсутствия, также довольно рано, под'езжал я к тому же Аксакову; сильно билось мое сердце от ожидания, я надеялся прежних радостных волнений. Я вызвал милое прошедшее, и рой воспоминаний окружил меня ... но не весело, а болезненно, мучительно подействовали они на мою душу, и мне стало невыразимо-тяжело и грустно. Подобно волшебнику, который, вызвав духов, не умел с ними сладить и не знает, куда от них деваться, — не знал я, как прогнать мои воспоминания, как успокоить нерадостное волнение. Старые мехи не выдерживают молодого вина, и старое сердце не выносит молодых чувств... но тогда, Боже мой, что было тогда!»..

В образе жизни Аксаковых-стариков было что-то звериное, стихийно-материальное, — и вот народился охотник, любитель зверя и насильник над ним. Ибо в охоте странно соединяется любовь к природе и борьба с нею; это — любовная война с живым, с живыми существами, их убиение без ненависти. Охотник еще помнит свою близость к природе, свое исконное тожество с нею. Черноземный Немврод, кроткий убийца, Аксаков страстно полюбил ее, и всю свою жизнь вносил в нее смерть; еще в ту пору, когда он ловил бабочек, эти «порхающие цветки», он слился с природой в любви и в убийстве.

Он наивен в своей жестокости, не замечает ее и так просто говорит: «на

это, пожалуй, всякий посмотрит с удовольствием», т.-е. на то, как ястреб клюет перепелку и лакомится ее оторванной головкой. Или он «попросил отца застрелить уточку». «Окровавленные, бьющиеся птички не возбуждают в нем никакого сострадания»; но зато смерть дерева, гибель природы, охотнику не подвластной, он не может равнодушно видеть и описывает ее участливо. «Без всяких преувеличений и фраз можно сказать, что ружье — молния и гром в руках охотника и, на определенном расстоянии, делает его владыкой жизни и смерти всех живущих тварей». И он пользуется своим владычеством. Ему «весело прекратить быстрый бег зайца метким выстрелом, от которого колесом завертится русак с разбега и потом растянется на снегу». Весною прилетит из дальних стран юное, трепетное поколение, но его поджидает с молнией и громом в руках Сергей Аксаков, и прилетит все это живое для того, чтобы быть убитым. «Пролетная птица торопится без памяти, спешит без оглядки к своей цели, к местам обетованным, где надобно ей приняться за дело — вить гнезда и выводить детей», но Аксаков не позволит ей делать этого, Аксаков ее убьет.

Обстоятельный, не поверхностный знаток природы, проникнувший в ее интимную жизнь, и в то же время ласковый убийца ее живых тварей, он не изыскан в своей детской привязанности к ней; он не брезгает черной работой ее материальных сил. Верному сердцу его близка она вся и всегда, не только в красивом наряде, но и замарашкой. Ему дорога не только поэзия, но и проза природы. Он не «природы праздный соглядатай», как Фет, а ее деятельный соучастник. Аксаков так доверяет ей, что не может себе представить, чтобы она была неэстетична. Да и не нашей условной эстетике меряться с нею, разбирать, что в ней хорошо и что — нет. Практический натуралист, он вовсе не нисходит к природе, любит ее, но почти не любуется ею, — совсем не нужно ему, чтобы она была красива, как не нужно, чтобы красива была мать. Поэтому в изображении весны он ничего не скроет, не утаит, не забудет сказать, что «обтаяли и свежие навозные кучи», что «зачернели проталины, как грязные пятна на белой скатерти».

Сотрудник природы, он разделяет все ее праздники, все торжественные дни, ее пиры и скорби. Он с нею обращается бережно и по-родственному; отрадно ему быть членом ее великой семьи, переживать с нею всю ее жизнь, и когда пойдет река, освобожденная весною, забьется и затрепещет его собственное сердце. «Около полугода река как будто не существовала: она была продолжением снежных сугробов и дорог. По реке ходили, ездили, скакали, как по сухому месту, и почти забыли про ее существование, и вдруг — широкая полоса этого твердого, неподвижного, снежного пространства пошевелилась, откололась и пошла, и пошла». Какая радость!

И если описание выходит у него красиво, торжественно, то как будто сам

описатель здесь ни при чем. Аксаков так не любит пустых эффектов, так щепетильно-точен, трезв и правдив в своем художественном воспроизведении природы, что боится, как бы нечаянно не оговорить ее, не ошибиться в какой-нибудь детали, касающейся кулика или плотицы. Он тщательно собирает раньше все свои «осведомления», а потом уже повествует; так что, если бы сама природа была заинтересована в том, чтобы ее описали и рассказали, она не избрала бы для этого ничьих других уст, кроме Аксакова, — лишь тогда была бы она спокойна, что никаких искажений не произойдет. К тому же, собственно о том впечатлении, какое производит на него природа, он по большей части целомудренно умалчивает, — Аксакову не до того; он озабочен тем, чтобы верно описать ее: дело не в нем, а в ней. Впрочем, не всегда наш честный и добросовестный пейзажист может удержаться на этой высоте стыдливой уединенности, и он знает, он говорит о том, что природа существует не только сама по себе и для себя, что при зрелище ее «улягутся мнимые страсти, утихнут мнимые бури, рассыплются самолюбивые мечты, разлетятся несбыточные надежды»:

Есть однако примиритель,
Вечно юный и живой,
Чудотворец и целитель, —
Ухожу к нему порой.
Ухожу я в мир природы,
В мир сопокойствия, свободы,
В царство рыб и куликов,
На свои родные воды,
На простор степных лугов,
В тень прохладную лесов
И... в свои младые годы.

Природа успокаивает, лечит его, навевает на него минуты «благодатные и светлые», -- подобно тому как никто, по его словам, ни старый, ни малый, не пройдет мимо реки или пруда, не поглядев, как гуляет «вольная рыба», — и в эти минуты каждый забудет свою трудовую и трудную жизнь. «Душа превращается, как будто, тогда в глубокое, невозмутимо-тихое, прозрачное озеро, отчетливо отражающее в себе голубое небо, над ним раскинувшееся, и весь мир, его окружающий».

Он наивно убежден, что всех должны интересовать подробности уженья, охоты — всякая мелочь великой природы; да и есть ли в ней мелкое? Он ревнует ее к людям, и кажется ему, старику, что теперь она уже не та. Чем дольше природа живет с людьми, тем сильнее меняет она свой облик. И потому Старица почти высохла, да и вообще — прежде полноводнее были реки, и больше в них водилось рыбы: «нет, ты уже не та теперь, не такая, какою

даже и я зазнал тебя, — свежею, цветущею, неизмятою отовсюду набежавшим разнородным народонаселением». Да, свершилось пророчество:

Помнут луга, порубят лес,
Взмутят в водах лазурь небес,
. . . . . .
И тук земли неистощенный
Всосут чужие семена.

Аксаков не переносит — это характерно для него — стихии в ее бурных явлениях; он боится грозы, большой воды, и смиренно и лукаво говорит, что не станет спорить с любителями величественных и грозных образов, и охотно соглашается, что неспособен к принятию грандиозных впечатлений. Но от природы тихой и спокойной, как его собственная душа, он себя не отделяет. Недаром он имел за собою не только деда, как будто выросшего прямо из земли и в землю вросшего, но и отца, бесхитростного любителя природы, — и только мать его, горожанка, была, повидимому, к ней равнодушна.

В единой большой семье природы животные и люди для Аксакова как будто одинаковы, и тетерева вызывают у него одушевленное заступничество за их честь. Ибо он справедлив, как само естество, которому смешен и притязателен кажется наш неисправимый антропоцентризм. И в мире рыб тоже бывают события, а любовь селезня и утки или тетеревиное токованье мало чем отличается от романов человеческих.

От этих рыб и куликов, от этого чернолесья и краснолесья мир во всяком случае сделался богаче, населеннее. Аксаков раздвинул пределы художественной повести, ввел в нее не одних людей, как это было прежде, но и представителей царства животного, и даже растительного. Он проник в их интересы, нравы; он сумел их индивидуализировать и, хотя смотрел на них преимущественно глазами охотника, на потребу и потеху которого созданы все эти живые существа, мишени для выстрелов, тем не менее изобразил их и такими, каковы они — сами для себя. Не с литературой подошел он к природе; естественным сыновним голосом позвал он ее, и она ответила ему всем разнообразием своих голосов и тембров, так что он услышал, как токуют тетерева, пищат рябчики, хрипят вальдшнепы, воркуют голуби, взвизгивают и чокают дрозды, заунывно, мелодически перекликаются иволги, стонут кукушки, постукивают дятлы, трубят желны, трещат сойки, и «все многочисленное крылатое, мелкое певчее племя наполняет воздух разными голосами и оживляет тишину лесов»...

Та тихая жизнь, похожая на озеро, которой жил Аксаков, имеет свое обаяние, мирную прелесть «Германа и Доротеи», и может быть, в ней, духовно скудной и слишком, нечеловечески-безмятежной, осуществляется зато осо-

бая сила растительности. Вот перед нами прошла милая чета. «Домик их блистал опрятностью и чистотой, привлекал уютностью, дышал спокойствием». В этом гнезде жизни, жизни как процесса, оживало все простое, элементарное, непритязательное. И оттого «подарят бывало им горшок каких-нибудь засыхающих цветов, они у них оживут, позеленеют и обыкновенно разрастутся, так что прежний хозяин выпросит их назад... Как будто в воздухе было нечто успокоительное и живительное, отчего и животному, и растению было приветно».

Животному и растению... Но человек — ему что скажет эта мирная обитель? Нам вот о чем свидетельствует Аксаков: «Заезжая иногда в этот уединенный уголок и посмотря несколько часов на эту бесцветную скромную жизнь, я всегда поддавался ее впечатлению и спрашивал себя: не здесь ли живет истинное счастие человеческое, чуждое неразрешимых вопросов, неудовлетворимых требований, чуждое страстей и волнений? Долго звучал во мне гармонический строй этой жизни, долго чувствовал я какое-то грустное умиление, какое-то сожаление о потере того, что иметь казалось так легко, что было под руками. Но когда задавал я себе вопрос — не хочешь ли быть Василием Васильевичем, я пугался этого вопроса, и умилительное впечатление мгновенно исчезало». Именно это и может послужить исходной точкой для критики самого писателя, его семейной эпопеи. Он сам отшатнулся от заводи сонного прозябания; его отпугнул избыток идилличности. И Аксаков, который «жизнь домашним кругом ограничить захотел» и в этой сфере создал такие страницы, где приветливым огнем камелька светит и теплится даже самая их ограниченность, — Аксаков не поднялся на горные вершины человеческого.

Зато человеческая долина описана им с художественной простотой и красотой, хрустальными словами, которые льются так легко, так доверчиво к сердцу и пониманию читателя. Вы слышите в них то, что еще с детства запало в душу автора: «чудные голоса святочных песен, уцелевшие звуки глубокой древности, отголоски неведомого мира». И чистым звуком звучит этот сплошной русский язык, не прерванный, не смущенный почти ни одним чужаком, ни одним пришельцем из речи иностранной. Аксакова оскорбляет своей бусурманской дикостью даже слово б у р г в названии любимой Оренбургской губернии. Для всего, что он думал и чувствовал, нашел он соответственные выражения у себя на родине, в сокровищах народного языка; ему не нужно было переезжать границу, этому глубокому в своей односторонности, оседлому жителю России. Зачем бы в самом деле понадобились ему чужие и чуждые слова? Для понятий отвлеченных? Но он так далек от умозрительного; верный питомец осязательности, Аксаков совсем не теоретик; характерно, что в молодые годы он страстно любил театр, эту воплощенную наглядность, этот предел конкретного в искусстве.

Он долго жил, и кругом него клокотали события, а он, «сидя тихо и смирно с удочкой на берегу озера или речного залива», сохранял душевный покой. Мир со своими волнениями уплывал от него, не тревожил его. С отроческих лет мы видим пред собою этого смирного и тихого рыболова, этого чистого сердцем, почтительного к людям любителя природы, проникнутого духом честности и благоволения, — и теплой волною колышет он умиленное сердце, и возрастает наша вера в человека. Ведь сам он так много уважал в жизни, так искренне почитал и прошлое, и настоящее; так стыдно и больно было ему замечать темное в других, — например, в своем любимце Гоголе. И когда, заслоненный более яркими, более кипучими фигурами новой жизни, от нас уходит замедленной походкой старости этот добрый старожил, надолго остается у нас в душе какой-то чистый и светлый след, и грезятся нам зеленые берега Бугуруслана и выросший на них ружейный охотник Оренбургской губернии — в кругу своих родных, с которыми породнил он и всякого русского читателя.

ГОНЧАРОВ

Одно из литературных мнений Чехова выражено в таких словах: «Между прочим, читаю Гончарова и удивляюсь. Удивляюсь себе: за что я до сих пор считал Гончарова первоклассным писателем? Его Обломов совсем не важная штука. Сам Илья Ильич, утрированная фигура, не так уже крупен, чтобы из-за него стоило писать целую книгу. Обрюзглый лентяй, каких много, натура не сложная, дюжинная, мелкая; возводить сию персону в общественный тип — это дань не по чину. Я спрашиваю себя: если бы Обломов не был лентяем, то чем бы он был? И отвечаю: ничем. А коли так, то и пусть себе дрыхнет... Остальные лица... эпохи не характеризуют и нового ничего не дают... Ольга сочинена... А главная беда — во всем романе холод, холод, холод... Вычеркиваю Гончарова из списка моих полубогов».

Русская литература этому примеру, конечно, не последует и в лучших списках своих имя Гончарова оставит. Но есть какая-то разумная необходимость в таком отношении автора «Оврага» к автору «Обрыва»: здесь вообще новелла отрицает роман. Гончаров и Чехов формою своих произведений — антиподы; ведь первый, мастер большого стиля, строитель большой книги, отнесся бы неодобрительно ко второму, художнику изящной миниатюры. «Писать талантливо, т. е. коротко» — на этот афоризм Чехова обиделся бы Гончаров. И односторонней правотою был бы он прав (а всесторонней правоты вообще не бывает), и Чехова можно было бы опровергнуть, просто указав рукою на зодчего грандиозных построек — Толстого, перед которым благоговел и сам защитник эстетической экономии, писатель маленьких рассказов. Верно только то, что доводом против Чехова могли бы, действительно, послужить словесные чертоги, русские Пропилеи «Войны и мира», но не «Обломов» и «Обрыв». Пространность оправдана Толстым, а не Гончаровым. Последний в самом деле выказал себя не сильным в художественной архитектонике: нет у него прекрасной скупости, рисунка, линий, нет сжатости и энергии, — многое в его романах расплывчато и мучнисто, растянуто и длинно, зыбко и рыхло,

как дрожжи. И понятно, что это должно было отталкивать Чехова, извлекавшего из жизни квинт-эссенцию, от своих немногих страниц требовавшего сгущенной содержательности.

Но, разумеется, свою архитектурную нестройность творчество Гончарова слишком искупает другими чертами.

Незадолго до смерти, называя себя «близким кандидатом в покойники», он задушевно просил, во имя своего честного служения перу, чтобы не нарушали его последней воли, не печатали его личной переписки и судили о нем только по его литературным произведениям. Он хотел отойти в потомство исключительно как автор, как творец «Обломова» и «Обрыва»; он хотел, чтобы мерилом его оценки служили не мимолетные из'яснения случайных писем, а то, что он обдумывал целыми годами и во что вложил свою душу, свои творческие замыслы.

Исполнить эту естественную и психологически-законную волю следовало бы даже и в том случае, если бы она набрасывала покров на интересные черты для его характеристики. Но в действительности этого нет: умственная и нравственная физиономия Гончарова ясно отразилась в его художественных творениях, и нам вовсе не нужна его переписка, для того чтобы знать, кто он. В заключительной главе «Обломова» мы видим даже его внешность: перед нами является «литератор, полный, с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными, глазами». А в том классическом и для всех открытом письме, которое представляет собою «Фрегат Паллада», он много рассказывает о себе, о своей жизни, и на картины чужой природы, на описание всего путешествия, налагает яркий отпечаток своей личности. Он смотрит на нас из своих произведений, так что мы можем прочесть не только их, но и его самого; он дает нам внутреннюю автобиографию.

Тем разительнее то глубокое недоразумение, в силу которого Гончарова нередко называют писателем об'ективным: таков эпитет, какой издавна придавали ему русские критики. Между тем в свои романы Гончаров свою натуру перенес всецело и нисколько не отрешался от себя, когда живописал других. У него и в помине нет той строгой об'ективности, которая подавляет в художнике его сочувствия и неприязни и без всякого заметного посредничества ставит нас лицом к лицу с жизнью и людьми. Мы слишком ясно видим, кого и что Гончаров любит, кому он отказывает в своей симпатии; например, рисуя фигуры Волохова и Тушина, он не скрывает, к которой из них лежит его сердце; он явно разделяет «бабушкину мораль», и не писатель-об'ективист провожает Веру в обрыв этой лирической мольбою: «Боже, прости ее, что она обернулась!» Такой же лиризм — конечно, спокойный — сказывается у него в описании любви Адуева и Наденьки, и на многих других страницах. Гончаров необычайно суб'ективен в произведениях своего пера, он и не пытается достиг-

нуть писательского беспристрастия, и даже, не умея индивидуализировать слога, заставляет свои персонажи говорить пластическим языком самого автора: ведь молодой Адуев и Райский, Штольц в своих последних беседах с Ольгой, Обломов в своих тирадах против столичной жизни — все они выражаются одинаково, и все они употребляют те же красивые, стройные, образные фразы, какие спокойно и медлительно текут из уст самого писателя на тех его многочисленных страницах, где он прерывает ток непосредственного действия для своих рассуждений и характеристик. Иногда гончаровская речь или отдельная фраза, неосторожно вложенная в уста какого-нибудь героя, даже резко поражает своим несоответствием говорящему лицу; вспомните, например, как Татьяна Марковна в «Обрыве» определяет остроту: «острота фальшива, принарядится красным словцом, смехом, ползет, как змей, в уши, норовит подкрасться к уму и помрачить его» — разве это бабушкины речи?

Если возникла все-таки по отношению к Гончарову иллюзия об'ективного творчества, то это об'ясняется тем, что его книги спокойны, что, судя по ним, внутренний мир его, которого он ничем и не старался заслонить, тих и созерцателен, сторонится огня и страсти, жизнь переносит легко и окрашивает ее в светлые и мирные цвета. Но ведь не это, конечно, называется художественной об'ективностью. Не дадим себя убаюкать невозмутимому красноречию Гончарова, от которого он щедро уделяет и своим героям; рассеем чары этого плавного, слишком плавного стиля, который напоминает комнату с мягкой мебелью и портьерами, устланную пушистыми коврами, где лежит на диване милый Илья Ильич, где скрадывается бесцеремонный шум жизненных шагов, умеряются диссонансы и волнения страстей.

И вот, вглядываясь в Гончарова, поскольку он отразился в своих романах, мы видим, что он никогда не спешит, никуда не торопится, что это — организация внутренне-оседлая, привязанная к данному укладу жизни, хотя во имя высокого идеала, во имя нравственной красоты, и осуждающая в себе эту цепкую привязанность и привязчивость. Затаенное, но сказывающееся в юморе, борение двух моментов, центростремительного и центробежного, столкновение домоседа и путешественника: вот что характеризует Гончарова. Конечно, эта разладица и двойственность в большей или меньшей степени свойственна каждому человеческому существу, но у нашего писателя она приобретает особую силу и значительность, потому что начало центростремительное, земное «жизни тяготенье», не только досталось ему в прочное, неизбежное наследство от целого ряда домовитых поколений, но и нашло себе в его собственном сердце исключительно благодарную, хотя уже и облагороженную почву. И потому Гончаров прежде всего — несравненный мастер жанра, и в этой сфере заключается его главная сила, сюда принадлежат его лучшие страницы. Художник-хозяин, он любит человека в его домашней обстановке, в кругу разнообразных

мелочей повседневного, мирно текущего быта, среди вещей уютного родного угла. Он — поэт комнаты, певец дома; его привлекает какое-нибудь село Грачи или маленький сонный городок и его незатейливые домики с мезонинами и садиками, где живут хотя и сонные, но все-таки милые человеческие души, где он встречает женщину, «весь век проведшую в своем переулке, без суматохи, без страстей и волнений». Он с наслаждением рисует nature morte и тех, кто близок к ней по несложности своего психического мира, — коллекцию слуг, Агафью Матвеевну, самой природой венчанную на царство в хозяйстве, или простодушную Марфиньку. Его занимает жизнь светлая, открытая, — прозрачные дома и души. Ему близка, ему дорога Обломовка, где царит природа приручённая, где небо приближено к земле и сама поэтическая луна очень походит на медный вычищенный таз, — Обломовка во всех ее видах и оттенках; и Гончаров сам говорит, что унес ее почву с собою в тропические страны и там вспоминал ее тишину, ее волжские пейзажи. В русской литературе он является художником фламандской школы: его тешит ее «пестрый сор», его интересует самый обряд жизни, и, поэт обыденности, он умеет извлекать теплоту и радость из хозяйственной прозы. Он освещает ее ласковым огоньком своего добродушного юмора, который распространяет и на самого себя: Гончаров сознает свою врожденную слабость к вещам, к комфорту, к порядку, ради которого отвергается даже величавое и грозное зрелище бури в океане, — он сознает ее и посмеивается над нею, далекий от всякого педантизма, несклонный возводить свое удобство в неприкосновенный догмат. Ибо здесь начинает уже свою работу второе начало его духа — центробежное. Он любит свой кабинет под надежной кровлей, свое покойное кресло; но в нем живут и мечты путешественника, в нем свежи и пленительны впечатления от рассказов моряка Якубова. И когда проснулись в нем эти мечты, эти спящие царевны, его, казалось бы — упорного домоседа, позвали к себе даже не края соседней Европы: ему чудятся «Азия, мир праотца Адама, юная Колумбова земля», его манят «пловучие наезды»

В те древние и новые места,
Где в небесах другие блещут звезды,
Где свет лиет созвездие Креста.

Итак, он покидает безопасное жилище для кругосветного плавания на парусном судне, вверяет морским волнам и случайностям пути свое здоровье и жизнь. Героическим моментом и поэзией его существования было это путешествие; но и оно сослужило писателю главным образом ту службу, что дало ему новые узоры для жанра, — грандиозного жанра, предметом которого сделался почти весь мир. Всюду, куда ни занесят Гончарова судьба и корабль, он подмечает все типическое, характерное, внешне-человеческое; его инте-

ресуют лица, голоса, манеры, одежды, жилища, — все то разнообразие наружных форм и проявлений общежития, в какое облекается человек на протяжении земель и морей. В Лондоне, «чем смотреть на сфинксы и обелиски» мертвого британского музея, Гончарову нравится лучше простоять целый час на перекрестке и наблюдать живые уличные сценки; в Капской земле, в Китае, в Японии, в Индии, в Сибири — везде он присматривается к тому, как люди разговаривают, чем они окружают себя, что едят; везде тяготеет он к одним и тем же впечатлениям домашнего быта и привлекательных мелочей жизни, везде посвящает свое роскошное перо описанию обедов, вещей, комнатной обстановки. Он взял с собою в кругосветное путешествие всю свою палитру жанриста, и даже разновидность бессмертного Захара возит он с собою — в лице вестового Фаддеева, к которому нет-нет, да возвращается от созерцания экзотических красот. И хотя природа тропиков вдохновила его на удивительно-красивые описания, но это нисколько не стесняет его применять к ней все те же будничные сближения: он сравнивает Юпитер с золотой пуговицей, горизонт — с занавеской, цвет моря — с цветом ботвиньи. Он чувствует себя в природе по-домашнему. И вы сознаете, что вообще не в природе для него центр тяжести, что он предпочитает заходу южного солнца человеческое лицо и милопрозаические вещи. Его занимает не столько буря в Тихом океане, сколько тот хаос, который она произвела в его каюте, и те ухищрения, с какими Фаддеев приносит пищу во время качки...

Прежде чем отправиться в путешествие, которое должно было спасти его от «вечных будней», от «мелких, надоевших явлений», Гончаров впал в страшное и глубоко-характерное для него сомнение: «Хватит ли души вместить вдруг неожиданно развившуюся картину мира? Ведь это дерзость почти титаническая! Где взять силы, чтобы воспринять массу великих впечатлений? И когда ворвутся в душу эти великолепные гости, не смутится ли сам хозяин среди своего пира?» «Хватит ли души?»... это — один из роковых человеческих вопросов. Что же, вышел ли обличитель и певец Обломовки с честью из этого испытания? Оказалась ли его душа сосудом глубоким, не скудельным? вместила ли она вселенную? Не подавил ли путешественника своим величием тот мир, который он об'езжал на знаменитом фрегате?

Мир всколыхнул его душу, исторг из нее прекрасные слова художественного удивления перед тропической ночью, перед чистым созвездием Южного Креста, иногда чаровал его иллюзией волшебной сказки, — но в общем Гончаров остался спокоен: глубокого переворота в нем не совершилось, и ни одно поразительное зрелище не вывело его надолго из его ясного настроения и неизменной душевной трезвости. Восторженного не ищите на страницах Гончарова. И кроме того, он об'ехал кругом света, но синтез света не получился в его наблюдательной душе. Мир раздробился, раскололся для него на мелочи и

житейские детали, прошел перед его глазами длинной вереницей обыкновенных людей и будничных событий, и Гончаров низвел его к уровню нормальных человеческих сил и взглядов, написал его доступными для всех красками, изобразил его в ряде приветливых картинок. Величественные силы вселенной не подавили в нем способности к неожиданной шутке, и он мог с улыбкой говорить о космическом. Вот, например, он начинает речь о зреющих чудесах индийской природы, он видит ее творческие мечты «как вдохновенные мысли на лице художника», — здесь можно слышать, «как растет трава», и он надеется услышать, как растет... «хоть сладкий картофель или табак». Мир стал прозаичен, и путешественник имеет право относиться к нему без трепета: в Гон-Конге, на меже Индии и Китая, нельзя даже поездить на слоне, потому что единственный слон занят, — работает на сахарном заводе...

Если бесподобный жанр составляет лучшую эстетическую заслугу Гончарова и если несложные и однородные люди выписаны им с необыкновенной рельефностью, то, с другой стороны, чем выше поднимается наш писатель над уровнем некультурного, первобытного, элементарного человека, тем беднее и скучнее становится его кисть, тем дальше уходит он в неопределенные туманности, в литературную белесоватость. Он не сосредоточен и не собран; ему недостает художественной энергии, драматизма, диалога, непосредственной изобразительности, и он заменяет ее теми общими характеристиками и рассуждениями, которые так невозможно растягивают его романы, лишают их движения и действия и превращают многие страницы в какую-то вязкую и тягучую массу. И если, по свидетельству автора, в чертах лица у Обломова — «отсутствие всякой сосредоточенности», то, значит, герой похож на роман, Обломов — на «Обломова». Когда Гончаров подходит к натуре более или менее сложной, его в значительной степени покидает художник, и с ним остается умный человек; в такой натуре он тонко подметит и колоритно опишет то простое и внешнее, что в ней есть, то, чем она приближается к Захару или к Агафье Матвеевне, — но более высокие проявления ее духа не найдут себе у него искусного освещения и чисто художнической обработки. Такие люди выходят у него бледными, иногда без признаков жизни, как Штольц; волнения такой души отличаются у него сочиненностью, и Гончаров нам рассказывает о них, но их не живописует. Оттого для изображения своих героев он неуклонно пользуется методом прямолинейного контраста и одному Адуеву противопоставляет другого, Обломова упрекает Штольцем, Веру оттеняет Марфинькой. Почти каждую фигуру он сначала пространно характеризует, готовит к ней читателя, а затем как бы оправдывает эту характеристику соответственным диалогом, — он не решается предоставить героя собственным силам и выяснить его физиономию без своей авторской помощи, одной только выразительностью разговоров и действий. И если эти разговоры возвышаются

над сферой жизненных мелочей и обыденных итересов, если в них не бьется жилка гончаровского юмора, — они носят на себе отпечаток книжности, слишком красивы и округлены, слишком высокопарны и общи: таковы в особенности беседы Райского с Беловодовой, с Верой, таковы и беседы Обломова с Штольцем и Штольца с Ольгой. В них нет дыхания жизни и нет индивидуальности. И сам Гончаров, и его критики видели в этом его уменье и склонность рисовать типы, дар обобщения: но за типичность они приняли бледность, неопределенность, расплывчатость. Великие художники-реалисты дают типы в оболочке конкретного и индивидуального: родовые черты выясняются из личных, суб'ективное и частное является в свете общего, и перед нами встает живая и особенная личность. У Гончарова мы видим разные, очень интересные, схемы человека, но не видим типов, — опять-таки, в том лишь случае, когда он удаляется от простых героев незатейливого жанра (хотя и последние иногда, как Марфинька, утрированы в своей цельности). Замечательно, что Грибоедову он делал упрек в реальности деталей, в излишней яркости колорита, в преобладании временных моментов над чертами общими. Для него очень существенно, что при всей его любви к человеческому лицу он не всегда умеет рисовать его отчетливыми штрихами: он напишет меткий портрет какого-нибудь Евсея, патетически и любовно чистящего сапоги, ярким пятном набросает необ'ятные бакенбарды Захара, «говорящий нос» или «всесметающую руку» его жены; он одним взмахом кисти, одним выражением «за человека страшно»», сделает для нас живой фигуру гарнизонного полковника: толстого, коротенького, с налившимся кровью лицом и глазами; но когда эта кисть должна воспроизвести лицо более одухотворенное, тогда художник ограничивается бесцветными мазками и не дает нам физиономии. Про Лизу, одну из героинь «Обыкновенной истории», мы узнаем только, что она была «хорошенькая девушка, высокого роста»; главный деятель «Истории», Александр Адуев, представлен нам как «белокурый молодой человек, в цвете лет, здоровья и сил»; жена старшего Адуева — молодая, прекрасная женщина: это все приметы, а не живые и разнообразные человеческие лица. Ольга Ильинская в первый раз выступает перед нами просто как «прекрасная женщина», и только потом ее изображают несколько явственнее. И внешность главного своего героя, Обломова, Гончаров описывает так: «Это был человек лет тридцати двух-трех от роду, среднего роста, приятной наружности, с темно-серыми глазами, но с отсутствием всякой определенной идеи, всякой сосредоточенности в чертах лица»; конечно, это не описание, а общее место, и физиономии мы опять-таки не видим, — не видим того Обломова, которому автор посвятил столько внимания и страниц! Все эти лица несколько напоминают того безличного Алексеева или Андреева, который приходил в гости к Обломову.

Такою же схематичностью, как и большинство героев Гончарова, отли-

чается и целиком одно из его произведений — «Обыкновенная история». Здесь противопоставление слишком резко, для того чтобы оно было жизненным, и мы в конце концов имеем не историю человеческой души, а историю карьеры. Несмотря на значительный об'ем этого романа, на обилие эпизодов и теоретическую помощь автора, который по своему, не-об'ективному, обыкновению не остается в тени, — несмотря на такую обстоятельность рассказа, мы все-таки не видим, как собственно идеалист обратился в пошляка. Перед нами зрелый и молодой человек, зрелые и молодые речи, схема опытности и схема увлечений, — но жизненной конкретности и глубины нет перед нами и нет истинного психологического анализа. Когда в «Войне и мире» Николай Ростов, пылкий юноша-рыцарь, мало-по-малу делается банальным патриотом и помещиком, который бьет своих крестьян, то нас это не удивляет: так незаметно и так естественно подвигался он в своем росте, так психологически-правильно вел его Толстой по жизненной, действительно обыкновенной дороге. Между тем у Гончарова Адуев-племянник должен как бы олицетворять собою романтическую молодость; но как всякая аллегория, он не оказался ни типом, ни индивидуальностью, — он вышел бледен и неубедителен. Больше жизни в его антитезе — Адуеве старшем: но и в нем жизненно только то, что относится к сфере жанра, деловитости, прозы. И как везде у Гончарова, так и здесь, наиболее конкретны и неподражаемо-хороши фигуры несложных людей: влюбленные слуги, старик Костяков, для которого высшее удовольствие жизни — провести вечер в бане, в беседах о торговле или о преставлении света; приживальщик Антон Иванович со своим счастливым аппетитом; и так как для жанра все одинаково важно, то не забыт Гончаровым и Барбос, который во время от'езда Адуева из родного гнезда, казалось, спрашивал глазами: «скажут ли мне, наконец, что у нас сегодня за суматоха?..» И над всеми этими картинками быта, над этим противоположением столицы маленькому городу, где всякому известно чужое времяпрепровождение и кто куда и зачем идет, — над этой идиллией оседлости лежит освещение гончаровского юмора, который вообще скрашивает и ходульность иных героев, и книжность иных сцен.

Благодаря этому юмору, этой всегда готовой улыбке, вы чувствуете себя с Гончаровым свободно и легко; он не пред'являет строгих требований к человеку, не зовет его далеко от будничной сферы, он сам имеет слабости и признает их в другом; он спокоен, никогда ничем не возмущается и сам причастен тем грехам, над которыми посмеивается, сам привязан душой и телом к той Обломовке, которую выставил на всенародное посмешище. Мирный и уравновешенный, слегка насмешливый, в меру эпикуреец, остроумный и добрый, Гончаров, точно Гораций с Поволжья, всем доступен, никого не подавляет, никого не гонит от себя. В нем нет мистицизма и мрачных глубин Достоевского, нет пророчества и исканий Толстого: ясное и тихое озеро напоминают

его произведения. Он не любит бури, не способен к ней и устами Райского так много и красноречиво толкует о страсти именно потому, что сам ее не испытал, да испытать и не хочет. «Ведь бури и бешеные страсти, — говорит он в «Фрегате Паллада», — не норма природы и жизни, а только переходный момент, беспорядок и зло, процесс творчества, черная работа, — для выделки спокойствия и счастья в лаборатории природы»: так с обезоруживающей наивностью отвергает Гончаров беспорядок страстей и без всякого уполномочия со стороны природы отводит ей скромную роль — выделывать для нас спокойствие и счастье, в своей лаборатории, в своей кухне стряпать для нас благополучие. Да, он не мятежен, не просит бури; он слишком знает, что в бурях нет покоя. Пафоса бытия нет в его произведениях; он знает скорбь жизни, но не описывает ее трагизма, — он его не видел. И когда в Сибири ему встретился несчастливец-мужик, которого, по его собственным словам, «одолело горе», у которого двадцать пять лет назад убили отца, который потерял двух жен, у которого сгорела восьмилетняя дочь, у которого дважды украли скопленные великим трудом деньги, — когда Гончаров встретил этого мученика, ему стало жутко. «Это страдания Иова! думал я, глядя на него с почтением». Но Дормидон (так звали мужика) не унывал, возил приезжих, сбывал сено на прииски, и Гончаров слышал, как он весело крикнул сыну-ямщику: «эй, малый, вези по старой дороге!»...

Не рисуя зловещих сторон жизни, Гончаров часто показывает ее ласкающие и милые картины; он умеет с тихой улыбкой на лице затрогивать добрые и чуткие струны сердца, и у него есть сцены, полные нежности и ласки. Вот чужая женщина, которая не выдержала сурового прощания старика Штольца с Андрюшей и со слезами крестит его, «сиротку», и целует его, — и он плачет, обнимая ее, потому что ему послышался голос матери, «возник на минуту ее нежный образ»; вот поэтический, мельком брошенный силуэт Сони Углицкой (в «Воспоминаниях»); вот Тит Никоныч из «Обрыва», который «любит обеих девиц, как родных дочерей» и потихоньку от бабушки готовит им драгоценные подарки; вот Лиза из «Обыкновенной истории», к которой не вернется Александр, которая, несмотря на близкую осень, несмотря на то, что ей очень холодно, не хочет уезжать с дачи, где она с ним видалась, и умоляющим голосом говорит отцу: «Погодите! еще воротятся красные дни»; но отец ей отвечает про Адуева с приятелем: они не воротятся... «Не воротятся! — сказала она вопросительно-печальным голосом, — потом подала отцу руку и тихо, склонив голову, пошла домой, оглядываясь по временам назад».

Есть писатели, для которых любовь сильнее смерти, которые любовь окрашивают в трагический цвет. Гончаров не принадлежит к их числу. Он знает страстность Марины или жены Козлова, которая по-книжному говорит, что она «топит стыд в поцелуях»; но любовь для него — либо нежное воркование

Адуева и Наденьки, Викентьева и Марфиньки, либо спокойное чувство Адуева-дяди к своей жене, либо подвиг спасения одного из любящих другим. Именно последняя, едва ли не самая мирная разновидность любви составляет один из главных моментов «Обломова» и «Обрыва»: Ольга хочет разбудить Обломова, вдохнуть энергию в его усталую душу; Вера хочет вернуть на путь истины заблудшую овцу, Марка Волохова. Обе оне не столько любят, сколько спасают, и Гончаров не сознает, что именно поэтому оне обе терпят фиаско, за которым следует, впрочем, полное благополучие — брак; неудачных спасательниц в свою очередь спасают другие герои. Ольга нашла, что доброта, ум и благородство Обломова недостаточны для счастия; она имела жестокость, в сцене разрыва, сказать ему: «а нежность... где ее нет», и когда Обломов, уверенный, что она его любит и не перенесет разлуки с ним, в трогательной заботе о ней воскликнул: «возьми меня, как я есть, люби во мне, что̀ есть хорошего», то на этот крик сердца она «отрицательно покачала головой» и успокоила его, чтобы он не боялся за нее и за ее горе. И действительно, ее тоска скоро утихла, и она рассказала Штольцу весь свой роман с Ильей, все подробности вплоть до поцелуя, в котором Штольц (и его любила она рассудочной любовью) великодушно дал ей отпущение. Ольга так же повествует другому о своей любви, как Вера рассказывает о своем романе не только бабушке; и не только Райский знает о нем, но и Тушину она сама шепчет на ухо о тайне обрыва...

Для Гончарова типично вообще, что подобные тайны имеют в его глазах особенную, внешнюю важность и подобные беды всегда, по его мнению, грозят девушке; он часто говорит о них, и говорит иногда как филистер. Безусловный почитатель законного брака, он слишком тщательно оберегает девушку от «падения». То́, например, что Ольга посетила Обломова на его холостой квартире, возводится и автором, и героем на степень события чрезвычайного, и особое внимание обращено на то, что Ольга вышла из этой квартиры в «гордом сознании своей невинности». Марфинька наедине с кузеном Райским тоже, если верить Гончарову, подвергалась большой опасности. А когда она в роще слушает с Викентьевым соловья и затем упрекает юношу за его смелость, и сама про себя говорит, что свою сердечную тайну она шепнула бы бабушке на ушко, а потом спрятала бы голову под подушку на целый день, и когда она поучает еще, что Викентьев тоже должен был бы свой секрет сказать на другое ушко бабушке и у ней спросить: «люблю ли я вас», — то от этого избытка бабушки, наивности и добродетели, которая сама себя так сознает и ласкает, вам становится неловко и за Марфиньку, и за Гончарова, подсказавшего ей эти, к счастью, едва-ли правдоподобные слова — не девственные и не девичьи. Точно так же читатель мало расположен нравственно сопровождать бабушку Татьяну Марковну в ее безумном хождении, которым она хотела заглушить угрызения совести за свой давнишний грех. Наконец, Райский, иронически

бросивший Вере померанцевый букет после события в беседке, и сама Вера, до обрыва такая гордая, замкнутая, а после него столь склонная исповедаться в том, до чего никому, кроме нее самой, и дела нет, — все это, вопреки намерению Гончарова, совсем не производит впечатления чистоты.

Понятно, что на почве такой общительности и такой неуединенности чувства любовь не пронесется ураганом, не испепелит человека. К тому же, и любовь эта, как мы уже сказали, не имеет беззаветного и безумного характера: оттого неразделенность чувства оскорбляет больше самолюбие, чем сердце, и сердце остается неразбитым.

Не спасала, а только любила, бесхитростно и горячо любила Обломова другая, невежественная и прозаическая женщина, Агафья Матвеевна, и вот о ее чувстве Гончаров рассказал так ласково и сердечно, рассказал, как она во время болезни Обломова, написав крупными буквами на бумажке — «Илья», бежала в церковь, подавала бумажку в алтарь помянуть за здравие; как она закладывала свой жемчуг, для того чтобы слаще кормить его, своего выхоленного и нежного барина. Любовь этой несложной натуры Гончаров изобразил так же классически, как изображает он все несложное, все близкое к элементарному содержанию жизни.

И в самом Обломове — центральной фигуре своего творчества — он рельефнее всего показал не то, что роднит его с людьми высших духовных запросов, а то, чем он соприкасается с непосредственностью жизни и ее немудрствующих сынов.

Обломов больше всех воплощает собою консервативное, центростремительное начало жизни, но в то же время он исполнен глубокого идеализма и светится душевной чистотой. В нем дорого и прекрасно то, что он не делец, что он — созерцатель и, кроткий голубь, не мог ужиться в такой среде, где необходимо дело и где даже юные и Casta diva поющие девушки, в роде Ольги, предварительным условием и доказательством любви настойчиво признают хозяйственную поездку в деревню или посещение казенной палаты. Но внутренние порывы героя остались в стороне; его былинный тёзка, Илья Муромец, который есть в Илье Обломове, описан больше в том периоде, когда он сиднем сидит, когда он лежнем лежит, чем когда совершает подвиги духа, т.-е. волнуется, трепещет, любит; лучшие мазки своей кисти Гончаров отдал на изображение оседлости Обломова. Вот ее представил он в красках гиперболических и однако элементарных. То мертвое озеро жизни, которое характеризуется страшным словом обломовщина (ведь она страшна, эта тина, засасывающая живых людей), то зло бессилия, беспомощности и равнодушия, которое укладывает людей в «простой и широкий гроб» сонного прозябания, — это зло Гончаров взял в самом обыденном его проявлении; он значительно упростил его, низвел его к физической лени. Для

того чтобы быть Обломовым, вовсе не надо лежать по целым дням, не расставаться с халатом, плотно ужинать, ничего не читать и браниться с Захаром: можно вести самый подвижный образ жизни, можно странствовать по Европе, как это делает Штольц, и все-таки быть Обломовым. Гончаровская обломовщина не тонка, она имеет слишком физиологический характер, и автор заручился даже медицинским свидетельством о болезни Обломова, об отолщении его сердца. В Онегине и Бельтове, даже в Райском, в лишних людях Тургенева и Чехова обломовские черты одухотворены, и там оне более глубоки, живут всецело во внутреннем мире, или не проступают так грубо наружу, как у Ильи Ильича. Там гораздо идеальнее страх перед жизнью, которая «трогает, везде достает». У Гончарова физический Обломов заслоняет Обломова души, и те общие черты, которыми автор рисует постепенное духовное замирание и оцепенение своего героя, расплываются в туман. Если среда, в которую нас переносит сон Обломова, и об'ясняет многое в его судьбе и характере, то все же, кроме среды, существует и сам человек, — между тем личную драму этого интеллигентного человека, который отказался не только от живой деятельности, но даже и от книг и газет, который не живет, а лежит, — драму такой души Гончаров мало уяснил и показал ее почти исключительно с ее внешней стороны, и его Обломов вышел наименее интересным и глубоким из всех многочисленных разновидностей обломовского типа. То, что есть в истории о погибшем Обломове горестного и грустного, относится к Илье простому, к чистому и благородному человеку, а вовсе не к жертве или сраженному герою какой-нибудь непосильной борьбы, — относится к тому Обломову, который вослед Гончарову находил поэзию в самой жизни и который, со своею ленью и беспомощностью, несравненно симпатичнее и милее деятельного и деловитого Штольца. Мягкими красками изображена его смерть и его могила, над которой дремлют ветви сирени, посаженные дружеской рукой его жены. У каждого мертвого есть свой живой, который ходит за его могилой или, по крайней мере, помнит о нем; но над прахом Обломова особенно витает участие живых, потому что отдаленность этого человека от сутолоки и борьбы сохранила в нем то «природное золото» чистого сердца, ту «хрустальную, прозрачную душу», о которых Штольц говорил Ольге. И вот эту кротость, привязанную к безмятежной и тихой жизни и от нее безвременно оторванную, эту красоту и незлобивость, что была в Обломове, Гончаров подметил с великой любовью и написал их неотразимо-хорошо, с грустью и теплотой; именно это безотносительное к высшим сторонам духа, эта обыкновенная история человеческой судьбы, человеческой жизни и смерти, — вот что наиболее привлекает в знаменитом романе.

Для того чтобы понять и оценить Гончарова, мы должны вникнуть только в этот роман и в остальные его беллетристические страницы; но бесполезна

для нас та авторская исповедь, которую он написал по поводу Обломова и по поводу других своих произведений, под заглавием «Лучше поздно, чем никогда». Если нам не нужны письма Гончарова, то не нужен и тот надуманный комментарий, который он приложил к собственному художественному тексту; мы имеем право не считаться с ним и, обойдя его, стать лицом к лицу с самим художником, тем более что и комментарии его далеко не всегда правильны. Должно быть, под влиянием публицистической критики, он захотел, в только что названной исповеди, увидеть в большинстве созданных им лиц символы общественных отношений и эпох и даже в Наденьке из «Обыкновенной истории» усмотреть не живую индивидуальность, а этап в развитии русской девушки. Между тем, по собственному признанию, он творил эти лица чисто-художнически, безо всякой тенденции: они выяснялись перед ним как люди, а не как представители социальных течений. И вообще, где Гончаров касается явлений общественных, поскольку они выходят за пределы установившегося быта, статики, переступают традиционную Обломовку, — там он делается просто резонером. Вспомните, например, как в «Обрыве» он характеризует Волохова. Он повествует как будто от лица Веры, но слишком явно здесь авторское намерение; Вера не могла бы говорить о «поверхностных и односторонних увлечениях» Марка: это не девичье, это — хорошо знакомое нам официальное выражение. Гончаров округленно и укоризненно, вовсе не об'ективно, рассуждает в романе о материалистических воззрениях Волохова, он придал ему мальчишеские черты, — а в своем позднейшем рассуждении удивляется, как это передовая русская молодежь приняла образ Волохова на свой счет. «Даровитые деятели в крестьянской реформе, в земских делах, в новых судебных учреждениях, где успели приобрести громкие имена: неужели это Волоховы!» восклицает он. Гончаров не понял, что русское общество — по крайней мере, его радикально настроенная часть — могло пенять ему за самый замысел изобразить именно эту, волоховскую, сторону явления, не говоря уже о том, что и сделано это изображение недоказательно; Волохову, например, приписано слишком много мировоззрения, теории, которой он будто бы не мог поступиться даже в минуты увлечения и страсти. Гончаров не понял, что Тушин, на которого он указывает как на истинного представителя новой молодежи, нисколько не проникнут элементом критики, протеста, — а ведь именно этот элемент и составлял главное и существенное в «нигилизме», и если иногда он принимал наивные и комические формы, то в основе его лежало глубокое и честное возмущение «черной неправдой» дореформенной России, позором крепостничества. Тушин — энергичный деятель в своем лесном царстве, прекрасный хозяин; но ведь не хозяйственные доблести, не заводы и фабрики, которые у Гончарова являются неизменными аттрибутами положительных героев, — не

они служат двигателями духовного развития. Волоховский протест мелочен и смешон; но Гончаров, в своей чрезмерной политической оседлости, не заметил той волны серьезного и вдумчивого протеста, которая всколыхнула застоявшуюся жизнь и которая, между прочим, увлекла и девушек из «почтенных», как он характерно выражается, семейств. Впрочем, гончаровская Вера, как мы уже видели, вовсе и не была увлечена: она больше спасала, и не она шла к Волохову, а, напротив, звала его к себе, — к бабушке, к отцу Василию, к брачному алтарю, и звала не потому, чтобы непосредственно и наивно верила во все это, как ее сестра, а потому, что ее спокойный духовный творец наделил ее большим запасом трезвого ума.

Об'яснения, какие дает Гончаров своим персонажам, иногда удивительны по своей мелкости. Для того, например, чтобы оправдать Штольца, он говорит о положении остзейских немцев; Адуеву-дяде вменяет в заслугу то, что он, «директор, тайный советник», решился сделаться заводчиком; в борьбе дяди с племянником, житейской трезвости с идеализмом, видит между прочим борьбу с «пустой тратой времени на визиты, на ненужное гостеприимство и т. д.». Это критическое terre-à-terre вызывает одно лишь недоумение. Но еще важнее то, что комментатор клевещет на художника: в своем об'яснительном очерке Гончаров рисует дело так, будто он безусловно сочувствует положительному дяде, и укоризненно отожествляет идеализм Александра с «праздной, мечтательной и аффектационной стороною старых нравов». Но если так, если критик Гончаров держится такого взгляда, то почему же у романиста Гончарова, в «Обыкновенной истории», чахнет жена старшего Адуева — в своем пышном доме, с умным и заботливым мужем, который не видит разницы между привычкой и любовью? почему она, эта прекрасная и мечтательная Лиза, так жаждет голоса огня и страсти, который оживил бы ее? почему она с грустью смотрит на успокоившегося Александра? Нет, как раз это конечное сочувствие идеалистическим порывам младшего Адуева придает «Обыкновенной истории» духовную красоту, и нам нет дела до того, что автор впоследствии старался возвысить дядю над племянником. Не торжество жизни совершается на последних страницах «Обыкновенной истории», а идет от них печальное веяние близких похорон. Гибнет жена Адуева, и жертвой пошлости навеки падает счастливый жених Александр.

Именно эта окончательная неудовлетворенность прозаическим ходом существования, эта последняя победа центробежного начала над оседлостью спасает Гончарова и его романы от порабощения пошлости и от низменного и нетребовательного оптимизма. Счастливая Ольга устала от счастья, и она тоскует, расплачивается за «Прометеев огонь», и ей стала знакома «грусть души, вопрошающей жизнь о ее тайне». И на фрегате «Паллада» прославивший его путешественник убедился, что «одна природа да животная, хотя

и своеобразная жизнь не наполнят человека, не поглотят внимания; остается большая пустота». И даже элементарная Агафья Матвеевна, неразвитая и невежественная, над прахом Обломова уразумела свою жизнь, задумалась над ее значением, и эта задумчивость легла тенью на ее лицо, зажгла смысл в ее глазах и вечной, разумной и сознательной грустью отуманила ее сердце. «Она поняла, что проиграла и просияла ее жизнь, что Бог вложил в жизнь ее душу и вынул опять; что засветилось в ней солнце и померкло навсегда... Навсегда, правда, но зато навсегда осмыслилась и жизнь ее; теперь уже она узнала, зачем она жила и что жила не напрасно».

Над описанием вещей и принадлежностей жизни, которые радуют глаза человека и получают от него душу, над будничными событиями и лицами, над сонной атмосферой хозяйственного уголка поднялся благородный строй души и помыслов Гончарова, — недаром от всех его произведений веет какою-то высокой порядочностью. Он с любовью нарисовал уютность и тишину быта, полную чашу дома, сладость семейного очага — стихию Марфы, Марфиньки, а не Марии; он не одолел в себе до конца силы инерции, платил большие дани внутренней косности; он не мог изжить Капуи, т. е., проще говоря, родной, слишком родной Обломовки; он близко знал идиллию, нежащее и усыпительное начало жизни, — но сквозь это житейское, удобное и спокойное просвечивает, возвышаясь над ним, задумчивая печаль, пушкинская «светлая печаль». И когда Гончаров рассказывает, как погибал корабль «Диана» и как угасают человеческие души, нам видно бедное человечество, «расходующееся по мелочам». Осененный поэзией тихой мечтательности, выступает перед нами образ писателя, который тонко любил жизнь, любил ее всю, во всех ее мелочах и матерьяльных подробностях, — но и грустил над нею и тосковал неудовлетворимой тоскою избранников. Был он поэт, но только слишком искусно и удачно выдавал себя за прозаика.

ЛЕВ ТОЛСТОЙ

Жутко приближаться к Толстому — так он огромен и могуч; и в робком изумлении стоишь у подножия этой человеческой горы. Циклопическая постройка его духа подавляет исследователя. Правда, Россия привыкла к Толстому; долго шла она вместе с ним, и трудно было представить себе ее без этого давнишнего незаменимого спутника. Но ведь он открывался России исподволь, постепенно, одну за другою писал страницы своей нетленной книги, и с тех пор, как юный артиллерист несмелой рукою начинающего автора послал Некрасову свои первые рассказы, и до того момента, как в духовном календаре России появилась траурная дата 7 ноября 1910 года, прошло уже скоро семьдесят лет. А теперь Толстого больше нет в живых, теперь он перед нами — полное собрание своих сочинений, весь и целый, теперь он — синтез.

И все же в дальнейшем придется наметить лишь некоторые стороны его великой многосторонности; и, конечно, мы обратим главное внимание на его слова, а не на его обмолвки: надо помнить, что сущность солнца не в его пятнах. Это необходимо оговорить потому, что, привыкнув к Толстому, русское общество не всегда ценило его счастливое присутствие, не всегда дорожило своей народной драгоценностью и больше вникало в его смертные слабости, чем в его бессмертную силу. И вдобавок, теперь, когда его отрицание прежней государственной России многим представляется как одна из зловещих причин ее нынешнего падения, нередко возводят на него горькую хулу...

К области силы и Слова принадлежит вся художническая работа Толстого. Это — бесспорное в нем. И он сам дал теоретический намек, позволяющий лучше выяснить ту своеобразность, какая характеризует его как писателя. Он выпустил книжку о Шекспире; в ней великий о великом сказал нечто странное и обидное. Как известно, Толстой не признает в Шекспире сколько-нибудь значительного таланта и мировую славу английского драматурга считает недоразумением, какой-то психической эпидемией. Чтобы доказать, как мал творец знаменитых трагедий, наш критик-художник останавливается, главным образом, на «Короле Лире». С преднамеренной, так сказать, бездарностью, грубо и аляповато передал он внешний остов пьесы и, действительно, вынул

из нее ее глубокую душу. Говоря словами Сальери, «музыку он раз'ял как труп». Вся высокая поучительность Лира исчезла от этого пересказа, и потускнел трагический образ царственного старика. Нет и детей, идущих против отца; нет и примиряющего, искупительного момента, в силу которого гордый король упал с высоты почета и могущества в самую глубь унижения и познал на собственном страдальческом опыте все людское горе, — горе не властелинов, а подданных мира; нет и той необыкновенной ночи, когда от зрелища человеческой неблагодарности дико обезумела сама природа. Вообще, Толстой выступил здесь как разрушитель и посягнул на чужие создания. Они остались, конечно, неразрушенными, и как только вы начинаете читать Шекспира, не нуждающегося в защите, — упреки его русского судьи куда-то исчезают. Но они интересны в том отношении, что в них невольно отражается собственная эстетическая манера Толстого, виден его художнический метод. Замечательно то, например, что автор «Анны Карениной» не любит Шекспира за его пышный язык, полный образов, преувеличений и неистощимой фигуральности, — язык, каким в жизни никто не выражается. Толстому мало того, что у Шекспира есть внутреннее правдоподобие, что у него дан человек, каким он должен и может быть и как он может говорить, — Толстому нужна буквальность. Сам он, верный окружающему до того, что не старается даже вымышлять фамилий для своих героев, а просто заменяет, да и то нехотя, Трубецкого — Друбецким, Волконского — Болконским, Лизогуба — Светлогубом, сам он думает, что художественное воплощение жизни достижимо и при том условии, если брать ее в повседневной обыкновенности ее выражений. Как можно вернее списать душу действительности — это бессознательно исповедует Толстой, несравненный художник будней, поэт прозы; точный снимок с реального сам уже дает типичность. В хорошо услышанном и хорошо переданном частном есть уже общее. Шекспир — вне времени и пространства; оттого язык его героев чужд индивидуализации, и речь их не имеет бытового колорита; у Шекспира — люди вообще. Толстой же это общее не хочет и не может отрывать от данности быта с ее живою теплотой. Шекспир оскорбил в нем реалиста; в этом — об'яснение той жестокой критики, которой подверг он гениального трагика. И с такой точки зрения в этой критике оказывается уже не одно жестокое, но и нечто привлекательное. Ведь творец «Войны и мира» был не только читатель Шекспира, как мы, — он имел право говорить о нем и как писатель, как собрат, как младший товарищ. И что же? Он в самом деле показал своими произведениями, что не одна шекспировская торжественная типизация раскрывает жизнь в ее истине и красоте, что прекрасны и правдивы также и отдельное и обыденное. Толстой, в силу аберрации своего большого, но упрямого ума, не понял только или не хотел понять, что обе дороги, и его, и шекспирова, одинаково ведут в единый

Рим красоты и что, например, его Позднышев и Отелло Шекспира, на разных языках, с разной силой и разными способами выражения, говорят об одном и том же: о великом страдании и пафосе человеческой души.

В этот Рим, первый и последний, Толстой избрал дорогу совершенно исключительной простоты и правды. Именно такой путь и обусловил собою ту давно отмеченную критикой особенность, что у Толстого нет, или как бы нет, типов. Конечно, образы Платона Каратаева, дяди Ерошки, хозяина Василия Андреича и многие, многие другие значительно подрывают обычное мнение об отсутствии в его созданиях типичности. В художнически-скупом и элементарном построении своих народных рассказов он слишком показал, что ему не трудно было бы, если бы он только хотел, отбросить всю роскошь индивидуальной психологии, анализа и дать упрощение, многодумную сжатость. Ему естественно и сподручно было переходить от грандиозной сложности «Войны и мира» к незатейливым линиям таких примитивов, как «Чем люди живы» или «Кавказский пленник». И при наименьшей затрате изобразительных средств умел он достигать глубочайшего эффекта; и как будто не со страниц книги, а непосредственно из живой были мира, смотрит на нас типичный русский простец, безответный и безобидный, неумудренный и улыбающийся Алеша Горшок. Но верно то, что необычайная яркость и выпуклость толстовских изображений пленяет нас своей захватывающей силой, и от этих дивных особей, одаренных такою обильной личной жизнью, мы не делаем уже перехода к той категории, в которую их можно было уместить; мы не заботимся о классификации и обобщении этих живых портретов и за индивидуальными чертами не усматриваем здесь очертаний типических. Это так; но, во-первых, именно мы, а не Толстой, своеобразно повинны в этом недостатке дальнозоркости и типизирующего синтеза, и, во-вторых, он, послушный автор, и в данном отношении только следует за своей постоянной вдохновительницей-жизнью, за своей Ариадниной нитью правды и простоты. Это оне говорят ему, что типы нужны искусству, а не жизни; это оне говорят ему и нам, что Бог создает не типы, а отдельных людей. Важнее физиономии, чем лица. Скорее кажущееся, нежели реальное отсутствие типичности у Толстого происходит не от бедности, а от богатства. Он дает человека всего; он так его видит и так показывает, что выступают перед нами не остовы и схемы, в которые нередко грозит перейти типичность, а те неповторяемые, единственные, интимные движения определенной души, которые представляют собою и самое дорогое, и самое несомненное в каждом из нас. И главнее, и поразительнее всего — то, что именно из этих индивидуальных деталей, из этих человеческих подробностей, из этой россыпи личного вырастает у нашего титана мировая целостность, такое неслыханное обобщение, которое связывает в нечто единое не только людей, но и все живое население мира, всю беспредельную державу

природы. В его творениях каждый узнает себя в каждом: Толстой усилил и углубил родство человека с человеком и человека с остальными явлениями вселенной. Это — тоже типичность, но только высшего порядка, недоступная никому другому из писателей, предел художественной мудрости.

Все говорит об этой поразительной пристальности обобщающего взгляда, каким смотрит Толстой на естество. Когда сопротивляющийся репей, чудный малиновый репей «татарин», вдруг рождает у него гениальную ассоциацию и, повидимому, из очень большой и неожиданной дали приводит ему на память образ Хаджи-Мурата, до последней минуты не сдававшегося людям и смерти, то это не просто сравнение: вы чувствуете, что эта аналогия корнем своим имеет конгениальность Толстого и природы, какую-то вещую родственность его с нею. Не только он — человек и ничто человеческое ему не чуждо, но здесь и большее: та предельная высота, до которой никак не может досягнуть наш притязательный антропоцентризм и с которой перед умудренными глазами стихийного старика, дяди Ерошки, и написавшего дядю Ерошку, расстилается единая мировая целостность, великое Все, то, что не знает существенной разницы между репьем и героем, между былинкой и человеком. Весь мир вещает чуткому слуху Толстого одно и то же, некую общую истину и мудрость.

В последней стычке русских с Хаджи-Муратом лошадь, раненая в голову, «треща по кустам, бросилась к другим лошадям и прижалась к ним, поливая кровью молодую траву»: как это трогательно! и разве ее жалко меньше, чем людей, и в единстве боли и страдания, в струях общей крови, орошающей траву, разве не сливаются в одно целое миры человеческий, животный и растительный?

На заключительной странице «Холстомера» — такие слова: «На заре в овраге старого леса, в заросшем низу на полянке, радостно выли головастые волченята. Их было пять: четыре почти равные, а один маленький с головой больше туловища. Худая линявшая волчица, волоча полное брюхо с отвисшими сосками по земле, вышла из кустов и села против волченят. Волченята полукругом стали против нее. Она подошла к самому маленькому и, опустив полено и перегнув морду книзу, сделала несколько судорожных движений и, открыв зубастый зев, натужилась и выхаркнула большой кусок конины. Волченята побольше сунулись к ней, но она угрожающе двинулась к ним и предоставила все маленькому. Маленький, как бы гневаясь, рыча ухватил конину под себя и стал жрать. Так же выхаркнула волчица и другому, и третьему, и всем пятерым, и тогда легла против них, отдыхая».

Что же? Читая предыдущие строки, разве вы не чувствуете себя точно у самого края природы, в какой-то последней стихийности, где натурализм готов уже вызвать отвращение, но вызывает не его, а ту жуть, которая идет на наше сознание от концов и пределов естества?

В бесконечных обителях стихии Толстой везде чувствует себя дома. И когда рассматриваешь, например, бесчисленные иллюстрации, где он изображен среди природы, то возникает уверенность, что не внешний он, не чужой всем этим полям и лугам, рощам и рекам, что он вырос отсюда и всему этому внутренне сопричастен: участник мировой сути, все-то он ходит, роется, ищет, рыщет, что-то слушает, что-то высматривает, — в большой природе не затерялась и не растерялась его небольшая телесная фигура. В противоположность другим отрицателям культуры, в ней, однако, всецело пребывающим, ей всецело обязанным, материнское имя природы называющим всуе, Толстой имеет право звать к опрощению: он сам слышит зовы первоначальной простоты; он имеет право быть натуралистом, потому что он сам — заодно с натурой.

Вообще, Толстой поражает своей естественностью, первозданным характером и стихийной мощью своих произведений. Это сказывается уже и в самой форме, в наружности его страниц, в их языке. Он говорит «первыми» словами. Он потом не поправляет. Он не отделывает. Кто видел корректуры его сочинений, те знают, каким бесконечным переделкам подвергал он все им написанное, как долго и терпеливо обдумывал он каждую строку, — но едва ли хоть одна из этих бесчисленных и настойчивых поправок касается стиля, внешности: все оне имеют в виду только существо, только содержание. Забота о слоге для Толстого не существует, она в его глазах — кощунство: забота о слове — грех против Слова; о технике он не думает и себя как писателя не ощущает, не замечает. У него, к счастью, нет чувства слова, как слова; орудие, которым он выковывает свою мысль и свои образы, отличается гениальной грубостью. Кажется, что эта благословенная мужичья рука пишет трудно; кажется, что этому живописцу легче держать не кисть, а косу. У него нет мастерской, нет никаких приспособлений; в своей непосредственности берет он первую попавшуюся лучинку, что ли, и мажет ею, — и на ожившем полотне перед изумленными глазами человечества предстают люди и природа, кровавые баталии, мирная идиллия. Он говорит нескладно, он не то, что путается во всех этих «что» и «который», — он не замечает, не бросает на них взгляда; он неуклюже выводит свои фразы; ему ничего не значит построить такие сочетания: «что что-то не то, что что-то» (Сочинения, изд. VII, 1887 года, часть III, стр. 418), или «выражение ужаса, выражающегося на вашем лице» (часть II, стр. 115), или (пример, цитируемый у Мережковского) «муж уж жалок» (часть VIII, стр. 27). Вы не обидите его, если назовете язык его писаний топорным.

Но именно в этой дорогой неотделанности, в этой первобытной простоте, и есть нечто умилительное и святое; от нее веет серьезным дыханием истины и искренности; только в нее и можно верить. Толстой поэтому убедителен, как никто. Ему вообще чуждо писательское притворство, специфически-писательская ложь. Занятый только сутью жизни, только важным и великим, не-

друг всяческой формы и формальности, он не прихорашивается и не прихорашивает. Ему тем более можно оставаться в священных буднях своего слова и склада, быть самим собою, что он своих читателей не видит. Он не для них говорит, — он творит для себя. Ему все равно, слушают его или нет. И во всяком случае, этой аудитории своей, которой является весь мир, он не бросает, в противоположность, например, Тургеневу, никаких афоризмов, никаких воланов литературного кокетства или фамильярности. Он смотрит исподлобья, из-под своих насупленных бровей. В молодых своих произведениях он мягче и лиричнее, но не менее серьезен. Строгий рабочий духа, он даже в минуты своего юмора — редкие, но ценные — не обменивается улыбкой со своими слушателями; даже и тогда остается он как-то одинок, и в самой шутке его есть глубина и сосредоточенность. Так шутила бы сама природа; это — юмор Зевса.

Чтобы не задерживать своего проникновения в содержание и средину действительности, Толстой иногда тут же, сам сделает неупотребительное слово, скажет «непринадлежание», «принимание», «занимание», — не останавливаться же для того, чтобы придумывать лучшую форму, не тратиться же духовно на отделку. Впрочем, это происходит у него не из нравственной бережливости, а в силу стихийных влечений его, по преимуществу серьезного и честного, таланта. С другой стороны, послушность жизни, верность ей привели к тому, что у него образовался собственный словарь, обильный техническими выражениями, и автор не допускает, чтобы мы могли их не знать или не понимать; все эти термины, касающиеся деталей земледелия, ремесла, какого-нибудь денника или другой, казалось бы, необязательной для вас подробности быта, все эти «свясло», «елозить», «тяж», «трок», «варок» — все они пахнут реальностью, вырыты из земли, и потому Толстой, опираясь на ее авторитет, не стесняется их употреблять, и это придает его книгам еще больше великой наивности и безыскусственной силы. И еще более видно, что это — писатель-деятель; из всех властелинов слова он самый близкий — к делу.

Далее, в больших произведениях его легко заметить, что отдельные моменты их не всегда связаны необходимыми переходами и проступает кое-где несоразмерность частей; но столь глубока их внутренняя спайка, что небезупречного архитектора слов перед нами заслоняет могучий зодчий жизни. Он так много написал, он завещал людям такую большую библиотеку своих творений, — и никогда, ни разу он ничего не сочинил, ничего не выдумал, и во всей этой прекрасной совокупности написанного им совершенно нет дыхания литературы. Для него жизнь не сюжет. Беллетрист, специалист выдумки и вымысла, он, однако, никогда не погрешил против правды, и сколько бы вы ни читали его, вы никогда не испытаете впечатления фабулы, искусственности или искусного обмана (кроме разве «Плодов просвещения» и некоторых

мелочей). Ни одной сцены, ни одного лица, ни одной черты, которые не коренились бы в самой неоспоримой фактичности. У него нет разницы и расстояния между искусством и действительностью. Он показал, что поверхностно обычное разграничение между ними. Он из художества изгнал вымысел. Совершается на его страницах небывалое торжество — всецелое претворение вымысла в правду. И потому нужно известное усилие, чтобы заметить его эстетические приемы, чтобы отделить в нем художника от него всего; не само собою очевидно, а надо вспомнить, что все эти книги сделаны. У него — удивительные, солнцем озаряющие сравнения, непогрешимое чувство меры, разнообразный в своей непосредственности выбор слов, богатые оттенки индивидуализации. У него — меткость и мощь характеристики, неотразимый интерес рассказа, неизбежность ситуаций и развязки. Но как-то не обращаешь на все это исключительного внимания (потому что не обращает его и он сам). Так полна над читателями победа его убедительности, что уже не думаешь о том, какими средствами он ее достиг. Он — величайший мастер, но он не удостоивает быть мастером; он — первый из художников, но он больше, чем художник. У него нет водораздела, который отграничивал бы верное от выдуманного: все сливается в одну истину, в одну жизнь, в одну красоту. Вот в чисто-гомеровской эпопее «Войны и мира» поэтические образы переплетены с живыми отрывками реальности, с подлинными историческими документами, которые Толстой цитирует часто и щедро, точно он в своей святой простоте и забыл совсем, что пишет роман: что же, замечаете ли вы какую-нибудь разницу, в смысле правды, между ними и сценами, где — Наташа, где Пьер, где все эти создания творческой фантазии? Не только документы подлинны у Толстого, но и весь он, все его творчество — великий подлинник.

И, конечно, не следует думать, что здесь нет никакой заслуги со стороны писателя, что эта естественность легка и всем дается сама собою. Нет, правда трудна. Выдумщик-художник невольно поддается соблазну жизнь оживлять, красоту украшать и прозу претворять в поэзию. Свидетельствовать о фактах, это значит уклоняться от них. И в самом процессе воспроизведения фактов не подвергнется ли автор опасности более или менее тонкого извращения, и не окажется ли последнее тем коварнее, тем обманнее, чем богаче духом, чем сильнее собственной силой данный мастер? На пути от природы к искусству, к ее воплощению в нем, природа легко искажается. Эта трудность правды преодолена Толстым, правдой воплощенной.

Кроме того, между художником и действительностью стоят другие художники, носятся чужие выдумки: уже столько раз служила жизнь всеобщей моделью, для всех доступной натурой, и в мире накопилось столько вымысла! Значит, для того чтобы списывать не с копии, а с оригинала, нужна не только

честность, но и редкая мощь. Вронский в «Анне Карениной» писал картины с картин, и многие, как он, светят отраженным светом. Косвенность вдохновений — вот что по существу далеко от Толстого, как от самого Создателя. Он стоит лицом к лицу с жизнью, с глазу на глаз с природой. Между ними нет никаких посредников. Он не зависит ни от кого. Он как бы выходит, своей богатырской фигурой выпирает из тесных для него рамок истории словесности. У него нет предшественников; он — писатель без предков. Конечно, его роднит с Руссо глубокий призыв к природе; его роднит с Пушкиным великий дух простоты, оправдание жизни, оправдание человека, — но существенно то, что ни у кого он, собственно, не учился и у него, поэта, нет никакой ars poëtica. Ему к лицу, ему к таланту была его старость, и недаром он так долго жил (а для переживших его так мало жил), Мафусаил нашей литературы. Кажется, что он всегда был и никем не рожден. Никому не подражая, ни от кого не происходя, вне законов эволюции, он — сам по себе, единственный и сверхвременный. Не потому ли в своих общественных и моральных взглядах он так чуждался историчности, так пренебрегал всякими формами, продуктом прошлого? Историзм был ему чужд органически.

Да и кому бы стал подражать, и зачем бы стал выдумывать тот, кто — вечный слушатель и собеседник самой жизни, в своем неутолимом любопытстве всегда узнающий от нее что-нибудь новое; тот, у кого душа — полная чаша, драгоценный в самой простоте своей художественный сосуд живого?

Не нужно выдумки тому, кто в неустанных переселениях своей бессмертной души, в божественной метемпсихозе гения, умеет воплощать себя во всякое существо, понимать и помнить все, забирать в необ'ятную сферу своей наблюдательности одинаково большое и малое, природу и человека, необычайности и обыденное, то, что записано на мировые скрижали событий, и то незаметное, что каждый день происходит и уходит в недрах мирной семейственности.

Эта наблюдательность, внешняя и внутренняя, вызывает у нас какой-то благоговейный трепет и страх; она точно идет за грани естественного. Правда, не к одному пророку, но и ко всякому из людей воззвал некогда Божий глас: виждь и внемли. Во исполнение его и есть у нас зрение и слух. И это обязывает. Мы должны достойно воспользоваться этими вышними дарами. Но кто из нас может сказать, что он был достаточно зорок и чуток в своей жизни? кто может на ее закате спокойно отдать Хозяину сбереженные дары, свои приумноженные таланты? кто может с чистой совестью закрыть свои глаза и замкнуть свой слух для мировых окрасок и звучаний? Никто, кроме Толстого. Не даром, не зря были даны ему глаза и слух, — он напитал их неиссякаемым обилием ощущений, он видел и слышал за многое множество незрячих и глухих.

Он переносится в каждого и каждое и навеки отпечатлевает в себе и свои, и чужие, все когда-либо пережитые, хотя бы мгновенные состояния духа. Он не забыл ни одного впечатления детства, ни одного вечера своей юности, ни одной мысли и мечты. В поразительной памятливости духа и состоит основа его писательской организации. Внутренний мир вообще не похож на аспидную доску, с которой можно стереть ее бренные буквы. Что было, то и есть. Надо только запомнить. Толстой и запомнил; он подслушал себя, и от этого великого центра, от самого себя, смело и по праву заключая ко всем другим и ко всему другому, он, наделенный жизнью в неисчерпаемом избытке, свободно расточает ее на безжизненные и бездушные дотоле сферы и пространства. Не только центральные, но и самые эпизодические фигуры своих книг, мимолетные однодневки вселенной, случайные былинки земли, воззвал он к полному и яркому бытию. Кого бы ни коснулся он животворящим прикосновением своим, всякий навеки приобщается миру. Из десницы своей роняет он жизни.

Вот прекрасные слова о нем, сказанные бароном Дистерло: «В богатстве его творческой способности есть что-то напоминающее тропическую природу. Как в ее напряженной атмосфере, кажется, реет какая-то творящая сила и из каждого семени, из каждой цветочной пылинки выводит громадные пальмы, бананы, папоротники, переплетает их лианами, усыпает растениями-паразитами и чудовищными грибами и из всей этой роскоши растительных форм создает свои девственные леса, — так и в атмосфере произведений Толстого из каждой страницы возникает художественный образ»...

Его памятливости и жизнеобильности обязано то, что, как видно из его посмертных сочинений, даже на самом склоне своих долгих дней, по библейскому выражению — насыщенный ими, Толстой тряхнул своей великой стариной, и поздней ночью приснились великой старой голове не доводы, мысли, идеи, которые, как и всякие мысли, могут быть спорны и неустойчивы, а неоспоримые живые образы, дела и разговоры людей. Теории он сочинял наяву, а то, «что он видел в сне», в бесценных тайниках бессознательности, — это было художество. В моралисте Толстом воскрес Толстой-художник, тот, кто понимает и принимает все; и суровому, древнему слуху опять послышались цыганские песни, и опять стали близки душе его все эти гуляки, Афремов и Ѳедя Протасов, которые даже в гробу хотели бы слышать над собою какую-то грешную панихиду разгула. Проснулись спящие царевны Толстого — его поэтические мечты и вдохновения.

Его художественное в с е, его творческий энциклопедизм делает ему доступными и людей, и животных, и умирающее дерево; нельзя противиться тому правдоподобию, с которым он изображает всякие состояния всяких существ Божьего мира. Не литератор вообще, он не имеет и литературной специаль-

ности. Без усилий приближается он ко всему; изумляет бесконечный диаметр его созидательства. От Наполеона и до Холстомера, от огромных полчищ, многоверстных живых «холстов», «моря войск», и до лиловой собачки Платона Каратаева, которая завыла, когда, больного, пристрелили его французы; от мистерий рождения и смерти, войны и страсти, от убийства и милосердия, от Верещагина, разрываемого толпой, и до Агафьи Михайловны, огорченной, что у женившегося Левина стали варить варенье по новому методу: все это неизмеримое расстояние Толстой проходит с одинаковой силой и вниманием, и интересом, без устали, без напряжения, без искусственности. Грезы засыпающего ребенка и последния видения умирающего; бред безумия и жара и первый бал влюбленной девочки, или эта новая Бедная Лиза из «Двух гусар», выросшая с любовью к другим и от других, чистая, в лунную ночь, под трели соловья, заснувшая с молитвой на устах; счастливое сознание собственной молодости и это «весеннее чувство ожидания», боязнь юноши, что вот начнется, что «уже начинается там, где меня нет»; ощущения воина, у ног которого, на поле битвы, вертится дымящийся волчок гранаты и который «новым, завистливым» взглядом глядит на траву, на полынь и думает: «неужели это смерть... я не могу, я не хочу умереть, я люблю жизнь, я люблю эту траву, землю, воздух», и в одно мгновение переживает тысячи воспоминаний и видит образ любимой женщины в чепце с лиловыми лентами, и человека, пять лет назад его оскорбившего и не наказанного, и слышит знакомый цыганский мотив, и в это самое мгновение, обнимающее «целый мир чувств, мыслей, надежд, воспоминаний», падает мертвый; пышное женское лето, Анна Каренина с кольцами на прекрасных белых руках, — когда она кладет на рельсы свою красивую черноволосую голову, привычный жест крестного знамения, последнего крестного знамения в жизни, вызывает в ее душе ряд девичьих и детских воспоминаний, «и вдруг мрак, покрывавший для нее все, разорвался, и жизнь предстала ей на мгновенье со всеми своими светлыми прошедшими радостями», которые вместе с нею в великодушном сближении духа, в благостном родстве гения, переживает и Толстой; старый князь Болконский, — на жестком ложе своей старости закрывает он глаза, и только он их закрыл, как «ему представился Дунай, светлый полдень, камыши, русский лагерь, и он входит, — он, молодой генерал, без одной морщины на лице, бодрый, веселый, румяный, в расписной шатер Потемкина, и жгучее чувство зависти к любимцу, столь же сильное, как и тогда, волнует его... ему представляется матушка-императрица, ее улыбки, слова»; другой отживший человек, — мать Лизы, эта старушка, которой хочется еще раз в душе дочери пожить своей отлетевшей молодостью, и видит она себя кружащейся в вальсе со старым графом, видит свои полные белые плечи, чувствует на них чьи-то поцелуи, — это было так давно, это было, когда она напоминала собою цветок, «и не розан, а ка-

кой-то дикий бело-розовый цветок, без запаха, выросший один из девственного снежного сугроба в какой-нибудь очень далекой земле»: все это и бесчисленное разнообразие других движений сердца понято и усвоено, и претворено Толстым. Он лучше всех художников мира явил психологический закон сохранения и показал, что ничего не пропадает в душе: ни один миг, ни один след не затеривается в ней, подобно тому как для его героини в тихой комнате «изо всех углов, от стен, от занавесок поднимаются старые, забытые, молодые видения»; он показал, как беспредельно полна жизнь, как играет и сверкает в ней каждая росинка. Такой большой, он внес в литературу не только большое, но и бесконечно-малые величины. И микроскопический анализ, и отличающее его необыкновенное внимание к собственной душе, и поразительные психологические откровения, которыми изобилуют его страницы: все это — проявление той же беспредельной жизни, наполняющей его миру подобный внутренний мир.

Все существование он понял как две неизбежные категории войны и мира, и везде он, в обеих этих областях, одинаково могущ; он всюду присутствует. Он в одно произведение сочетал Одиссею и Илиаду. Поёт Наташа или в туфлях на босу ногу совершает свои ночные визиты к матери, или она танцует русскую, и от нее, этой «графинечки», «где, как, когда всосавшей в себя этот дух?», исходит светлый ток жизнерадостности; и в «бархатной» темноте ночи так много делается, такая радостная работа идет в ее восприимчивой и творческой душе, жадной к бытию, и так все это обвеяно счастьем, что, казалось бы, мир склоняется над міром и нет ничего другого, кроме этой отрады, кроме этой девушки, которая горит своим человеческим огнем, дышит всей своей молодою грудью, — но Толстой взмахнул волшебным жезлом и из мира переносит нас в войну, — и вот «земля ахнула» от пушек, и развертывается ад смерти и боли, и проходят перед нами все эти morituri, показанные во всем блеске своей молодости и упований, для того чтобы сейчас же быть отданными смерти, и умирает брат Наташи, мальчик Петя, так недавно любивший изюм, и лежат «молчаливые трупы в серых и синих шинелях», груды окровавленных человеческих тел, и вообще является самое это тело, которое в сражении так остро ставит вопрос о себе, решаемый трусостью или храбростью, и неприятель, этот роковой о н, столь часто встречающийся у Толстого, получает громадные размеры: он всюду таится, везде ставит свои засады, — и надо всем этим расстилается высокое, спокойное небо, то, на которое смотрел истекающий кровью Андрей Болконский.

На войне и среди мира одинаково преисполненный живого, Толстой не находит ему внешнего утоления и удовлетворения в одном окружающем и потому оборачивается назад, к истории; но в историю он, не поступаясь общим колоритом прошлого, вносит всю интимность и теплоту настоящего. Из

временного он делает вечное. Его исторический роман — победа над смертью. Толстой заставляет своих героев жить второю и лучшею жизнью, приносит им в дар то идеальное бессмертие, в котором волен и властен поэт. Он не дал уйти человечеству, он мановением своей творческой руки задержал его поток, как вот этих солдат на Энском мосту, с их «однообразно-разнообразными лицами», с их шутками и бранью, со всею полнотою их разнообразных ощущений. Никто не умер для Толстого, возрождающего, воскрешающего, для него, написавшего «Воскресение». И от полководца до солдата, до этой девочки Малаши, которая в Филях присутствует на военном совете, держит, как и сам Толстой, сторону «дедушки» (Кутузова) и сквозь свою призму смотрит на мировые события, — все они проходят живою вереницей, навеки поднятые из давнишних могил. Для Толстого в мире нет кладбищ.

Так увеличил он жизнь на земле, помощник и пособник Богу, сотрудник Творца. Он умножил свою душу на души чужие. Долгий свидетель миру, старожил вселенной, он обходит ее своим художественным дозором и все замечает, — все детали, все вещи, все существа. Вот оне, эти две девочки, которых встретил в покинутых Лысых Горах князь Андрей, там, где «все так же безучастно, как муха на лице дорогого мертвеца, сидел старик и стукал по колоде лаптя», — оне страстно хотят одного: унести в своих подолах и доесть зеленые сливы, сорванные с барского дерева; оне, девочки, со своими недозрелыми сливами, вмешались в историю, в наполеоновские походы, и сохранились в поле зрения Толстого и навсегда переданы читающему человечеству. Или, вдыхая душу в каждое явление, встречающееся ему на пути, он говорит об этом мальчике с тонкой шеей и торчащими ключицами, который, проезжая с родителями и сестрой в богатой коляске, задумался над партией арестантов, преградившей дорогу; не спуская глаз, смотрит мальчик на страшное шествие. «Он знал твердо и несомненно, узнав это прямо от Бога, что люди эти были точно такие же, как и он сам, как и все люди, и что поэтому над этими людьми было кем-то сделано что-то дурное, — такое, чего не должно делать, и ему было жалко их... И оттого у мальчика все больше и больше распухали губы, и он делал большие усилия, чтобы не заплакать, полагая, что плакать в таких случаях стыдно». Проехала эта коляска, затерялась в людском движении, — но кто же не запомнит мальчика в матросской шляпе, остановленного и отмеченного перстом Толстого, кому не ясна будет возможная перспектива его дальнейшей жизни, его, как и все дети, правду «узнавшего прямо от Бога»?

Медленно совершая по мировой орбите свое животворящее движение, останавливаясь на всех проявлениях существования, Толстой этим не затемняет его общего смысла, ради быта не упускает бытия и чует последнее в каждой мелочи. Он не растерялся в подробностях мира. Микроскопия, опасная для

другого, ему никакого ущерба не наносит. Он раздробляет душу, но и восстановляет, собирает ее. Своеобразное divide et impera можно применить к нему: он делит и властвует, потому что он делит для нового и высшего синтеза, и в каждой капле психизма светит у него солнце всей души, — по существу единой и неразделимой. Щедрый, не угрожаемый опасностью иссякновения, никогда не беднеющий, он слышит даже, как визжит под булавкой лента на платье Сони, и вообще он отдает подробности много времени и внимания, возводит ее в перл творчества и не спешит перейти к другой. Он может роскошествовать. Оттого целые страницы — и какие страницы! — посвящены охоте, косьбе, скачкам, именинному обеду, свадьбе.

И изо всего этого, из обычностей и мелочей, чудно поднимается возвышенная красота. У Толстого обыденность переходит в величие как-то незаметно. Он творит из праха, из ничего — и чистейшими волнениями волнует сердце. Среди будней, из их материала, он устраивает праздник духа; из прозы вырастает у него благоуханная поэзия, — поэзия любви, детства, природы, вся пленительность и вся трагедия, и все умиление и таинство жизни, вся гамма чувств и страстей — и хочется его благодарить, и хочется его благословлять. Подобно своей Долли, он в Сахаре жизни находит другими не замеченные радости и всю вообще высокую человечность — как золото в песке. В мировое величие «Войны и мира» он вводит ничтожными словами ничтожной женщины (вспомните начальные строки романа). Он — бесстрашный натуралист и ничего не стесняется, обо всем говорит, — каких только сторон обыденности не касается он, например, в «Смерти Ивана Ильича» или «Ягодах»! И тем не менее, его натурализм сочетается с такой целомудренностью, с такой назапятнанной чистотою, светлее которой нельзя ничего найти на самых эфирных высотах романтизма. Он неоспоримо доказал, что вовсе нет необходимой связи между натурализмом и беззастенчивой манерой в духе Зола. Он и к постели роженицы подведет нас, но эстетически и этически нигде не оскорбит, как неоскорбительна вообще вся его физиология, даже в «Холстомере». Быть неизменно верным природе и в то же время сохранить стыдливость — это ему дано в высшей мере, и это позволило ему в таких тонах правды, сдержанности и чистоты написать сцену увлечения Катюши Нехлюдовым, или то, как Анна Каренина, побежденная Вронским, все «ниже опускала свою когда-то гордую, веселую, теперь же постыдную голову»...

Поэт жизни, глубоко имманентный ей, не ищущий красоты и смысла над нею или вне ее, он в своем органическом уклонении от всякой риторики и декламации находит, как и Левин, что «слова снимают красоту» с вещей и «благородные слова редко сходятся с благородными делами» и «великое слово портит великое дело». Толстой не то что боится фразы и позы, а просто не умеет их, и, целомудренный, застенчивый и в своей застенчивости кажущийся

угрюмым, — он бережется, как бы словом не оскорбить жизни, не оскорбить правды: ведь слово так легко переходит в словесность. Его не прельщает человечество «французское», театральное и нарядное, с его героями и гениями, все эти афоризмы, изречения, девизы — блестящие вывески, парадные спектакли истории. Наполеона, этот воплощенный эффект, он развенчивает и презирает, отказывает ему в гениальности, противопоставляет ему не только прозаического Кутузова, но и, главным образом, Каратаева с его «круглотою». Он в подвиге заметит пошлость или, по меньшей мере, снимет с него наряд и парад, обнаружит его неэстетичность — и, в бесстрашии толстовского реализма, девочка, которую спасает из пламени Безухов, оказывается золотушной, неприятной, вызывает гадливость. Певец простодушия, певец классического русского простеца, он отвергает всякую мишуру и позолоту и разрушает мнимую торжественность. Ему, напротив, приятны и милы всяческие неловкости (он сам неловкий) — то, например, как Левин во время венчания путается руками с Кити и ни за что не может понять, чего хочет от него священник. Или для него удовольствие — спугнуть благолепие именинного обеда звонким возгласом Наташи: «Мама, какое пирожное будет?» Ту жизнь, которая ему не нравится, в которой он видит внутреннюю ложь, он всегда изображает как обряд, берет ее с ее механической и внешней стороны. Он рассеивает ложь своею победоносной правдой. Он опасен и страшен тем, что проникает в затаенные побуждения человека, любит переводить его, часто обманные, слова на язык их истинного смысла; он разоблачает в других и в себе самое тонкое притворство и лицемерие, в котором иной раз и сам не даешь себе отчета. Он знает человеческую нецельность, нестройность, и даже его лучезарная Мария Болконская таит в себе злое чувство к своей прежней сопернице Соне. Влюбленный и влюбляющий в Наташу, он не скроет ее физического увлечения. Он услышит, что немец-полковник «с видимой радостью, не в силах удержаться от счастливой улыбки», звучно отрубит красивое слово н а п о в а л, когда будет доносить о своих убитых гусарах. Он почует тщеславие горести, он и в сердце матери подметит «затаенное чувство недоброжелательства, которое всегда есть у нее против будущего супружеского счастья дочери», и в отношениях мужа к жене укажет на перемежающееся чувство «тихой ненависти». Часто люди у него, как в беседе Воронцова с Хаджи-Муратом, говорят одно, а глаза их выражают другое, и вот это разногласие и вечный поединок, в котором находятся уста и глаза, как никто, подмечает и разоблачает Толстой. Он никогда, мощью своего анализа, не позволит себе и нам обмана и самообмана.

Это постоянное изобличение могло бы превратиться в нечто недостойное и мелочное; но знаменательно и отрадно в нем, писателе строгом, что, разоблачая с такою неумолимой силой, с такой беспощадной к себе и к другим прони-

цательностью, он, однако, не приходит к скептицизму, к отрицанию людей. Он не Ларошфуко, этот, по выражению Ницше, меткий стрелок, который всегда попадает в черноту человека. Толстой без идеализации обретает идеал. В неудержимом тяготении к серому и затрапезному одеянию быта, сняв с него все пышные и праздничные уборы, от полководцев спустившись к Акиму, чистящему городские ямы, с его т а е вместо слов; и еще в большем тяготении к обнаженной душе, к жизни раскрытой, к людям изобличенным, он именно в этой наготе увидел нечто утешительное и прекрасное. Не нужен возвышающий обман, потому что не низка истина. Это ничего, что, хранитель правды, враждебный эффектам, он должен был рассказать, как при первом свидании с Нехлюдовым в тюрьме — свидании, которого с таким напряженным трепетом ожидают читатели — Катюша Маслова попросила у последнего десять рублей: это ничего, вы не станете презирать Маслову, не откажете ей в человечности. Правда не презренна. А, с другой стороны, характерно для Толстого разжалование героя. Творец Платона Каратаева отнял у нас Наполеона, безжалостно разбил воздушный корабль по синим волнам океана и все эти красивые сказки про двенадцать часов по ночам. Горе той легенде, к которой приближается Толстой, — но зато счастье правде! Зато он в сущности только и делает, что открывает неведомые раньше человеческие клады, — хотя бы этого маленького, незаметного капитана Тушина, про которого все забыли и который, «не выпуская своей носогрейки», бегал от одного орудия осыпаемой ядрами батареи к другому и оказался истинным героем Шенграбена. Величие малого, красота некрасивого, обаяние обыкновенности показаны Толстым так ярко и проникновенно, и в этом — источник оптимизма. Он утешает человечество, узнающее себя в его книгах, он дает силы жить; сама жизнь не знала, — он перед ней обнаружил, как она хороша и сколько чистого и возвышенного поднимается кругом нас. Доверие к реальному, невыдуманному и слабому человеку, с его «простым, комнатным лицом» — оно не дороже ли того благоговения к людям, которое ценит в них только подвиг, только ореол, только исключительность?

Зато уж если Толстой свидетельствует о красоте или торжественности какого-нибудь жизненного момента, то веришь ему всей душою, как никому, и радостно и горделиво становится на этой вознесенной душе. Когда он пишет о самоотвержении, о героизме и благородной победе над инстинктом самосохранения, или рисует севастопольские твердыни и этого не испугавшегося смерти офицера Козельцова, который умирает, не зная, что на Малаховом кургане уже развевается французское знамя (его праведным обманом обманул священник, сказав, будто победа осталась за русскими), и слабыми руками берет крест, прижимает его к губам и плачет, и в свое последнее мгновенье думает о брате: «дай Бог ему такое же счастье», т.-е. счастье доблестной

смерти; когда Толстой описывает, как доктор молча поцеловал в губы лежавшего на операционном столе смертельно раненого князя Андрея; когда он говорит о сборе винограда, о сиренях и соловьях, о даме в белом платье и с перлами, в которую из глубины своего оркестра, в театре, влюбился бедный скрипач Альберт, или о казачке Марьяне, которая была «отнюдь не хорошенькая, но красавица», — то вся эта поэтичность и пленительность, все это идеальное и необыкновенное, весь этот чудный романтизм проникают в нас с особенною силой, потому что они прошли через испытующее горнило его аскетически-правдивого духа и, на фоне общей реалистической строгости и честности Толстого, выступают перед нами не только как светлая красота, но и как правда, — и мы уже знаем наверное, наверное, что все это так и было, что Марьяна была красавица. На Толстого можно положиться.

В том испытании, какому он подверг человека, большую роль играет реакция на смешное. Но и из смешного вышел человек серьезным, но и здесь, под рукою Толстого, тоже часто возникает нечто растрогивающее. Вот декабрист Петр Иванович вернулся в Москву из сибирских пустынь, — он провел в ссылке тридцать пять лет. Не приготовив сестры, старик с белыми волосами, он прямо явился к ней. Та, решительная, сильная, добрая, встретила его так, как будто виделась с ним вчера. Но потом она «еще раз взглянула на седую бороду, на плешивую голову, на зубы, на морщины, на глаза, на загорелое лицо — и все это узнала»... «Какой ты дур... — голос ее оборвался, она схватила своими белыми, большими руками его плешивую голову. Какой ты «дурак», она хотела сказать, «что не приготовил меня»... но плечи и грудь задрожали, старческое лицо покривилось, и она зарыдала, все прижимая к груди плешивую голову и повторяя: «какой ты ду... рак, что меня приготовил»... И голова Петра Ивановича была в руках сестры, «нос прижимался к ее корсету, и в носу щекотало, волосы были спутаны, и слезы были в глазах. Но ему было хорошо». Или Николенька Иртеньев, уезжая в Москву из деревни, в невыразимой горести разлучается со своей мамой (словно предчувствует он, что ему не суждено больше видеть ее), и в последний момент прощания они нечаянно стукнулись головами; «она (maman) грустно улыбнулась и крепко-крепко поцеловала меня в последний раз». Или подавленный изменой жены, Каренин во время одного из мучительных об'яснений с нею говорит о своих муках, о том, что вся жизнь его нарушилась, что он так много «пеле...педе... пелестрадал». «Алексей Александрович говорил так скоро, что он запутался и никак не мог выговорить этого слова. Он выговорил его под конец «пелестрадал». Ей (Анне) стало смешно и тотчас стыдно за то, что ей могло быть что-нибудь смешно в такую минуту». У Толстого нет ложного стыда перед жизнью. Он знает, что она косноязычна. И под оболочкой смешного увидел он красоту.

На дороге у него стояла еще и другого рода комика, стоял соблазн Гоголя,

казнившего людей смешною смертью, — но Толстой его преодолел. Толстой мог бы, он имел бы силы многое не только осветить комическим светом, но многих и пристыдить и погубить им, — если бы только хотел. Он мог бы совсем уничтожить, например, этого дурно обрусевшего немца Берга, который «жизнь свою считал не годами, а высочайшими наградами» и который в порыве русского патриотизма так выражается в беседе с тестем: «Один предвечный Бог, папаша, может решить судьбы отечества. Армия горит духом геройства, и теперь вожди, так сказать, собрались на совещание... Но я вам скажу вообще, папаша, такого геройского духа, истинно-древнего мужества российских войск, которое они — оно показали или выказали в этой битве 26-го числа, нет никаких слов достойных, чтобы их описать... Я вам скажу, папаша... что мы, начальники, не только не должны были подгонять солдат или что-нибудь такое, но мы насилу могли удерживать эти, эти... да, мужественные и древние подвиги (сказал он скороговоркой)»...

Но Толстой, милосердный, разоблачая без коварства, смеясь без издевательства, великодушно не воспользовался своею зоркостью и силой для уничтожения и осмеяния, и конечный смысл его произведений, это — оправдание жизни и людей. Человек испытание выдержал, он и жизнь оправданы — вот факт мировой значительности. Теодицея человека нужнее, чем теодицея Бога, и в первой уже заключается последняя.

В самом деле, две волны, два течения переливаются во всем творчестве Толстого: он изобличает; сатирик и обвинитель человечества, он много горькой правды бросил ему в лицо, так много и, порою, мелочно выговаривал ему, находил в нем столько недостатков, вплоть до курения табаку, и делал он это не только в качестве моралиста, но и художественно, как писатель; но над этой строгостью учительствующего психолога возвышается другая стихия его духа — благоволение, любовь. Это потому, что он понимает; это потому, что он беспредельно чуток. Недаром все хорошие люди у него — и хорошие психологи, внимательны к чужому сердцу, и все счастливые хотят кому-нибудь свое счастье отдать.

Только сердечной чуткости понятны, например, горе и обида некрасивой княжны Марьи, которая должна поддерживать с Николаем Ростовым светский разговор, — а на сердце у нее такая тоска... И она, забыв условные приличия и этикет, выпустила нить пустой, ненужной беседы и задумалась. «Княжна с помощью m-elle Бурьен выдержала разговор очень хорошо; но в самую последнюю минуту, в то время как он (Ростов) поднялся, она так устала говорить о том, до чего ей не было дела, и мысль о том, за что ей одной так мало радостей в жизни, так заняла ее, что она в припадке рассеянности устремив вперед себя свои лучистые глаза, сидела неподвижно, не замечая, что он поднялся».

Толстой любит своих героев, хотя любовь его — какая-то особая, величественная, будто не эмоциональная. Он всегда спокоен, поэт без пафоса; о самом трогательном рассказывает он без сентиментальности, и это не он, а мы с трудом удерживаемся от слез, когда Каренина навещает своего покинутого Сережу, или когда мы читаем эти бессмертные, единственные в мире и в мир невозвратимо входящие страницы о том, как светлым и реальным привидением явилась к смертному одру Болконского, среди его томлений и бреда, «живая, настоящая» Наташа, «быстрым, гибким, молодым движением опустилась на колени» и, «взяв осторожно его руку, стала целовать ее, чуть дотрогиваясь». Этой своей об'ективной манерой он, потрясающий, но не потрясенный, еще более оттеняет и усиливает впечатление, идущее от его книг. Ему чужд энтузиазм, его не отличает интимно-лирическое настроение, и в повести «Поликушка», где передана такая ужасающая трагедия, даже неприятно слышать его как будто шутливый тон; но эта частность исчезает в тихой глубине его любовного миротворчества и спокойствия, его нравственной щедрости, его потребности щадить. Как бы ни были дурны его отдельные персонажи, он их не казнит, и не только веселая пошлость Стивы Облонского не написана у него в красках отталкивающих и презрительных, но даже порочная Элен Куракина сопричастна той светлости, которой у него всегда проникнута девушка-невеста. Элен не любит Пьера и выходит за него из расчета, — но в тот час, когда она ждет из его уст признания в любви, она искренне счастлива, обвеяна чем-то хорошим, и кажется, что самые «огни свечей сосредоточены на этих двух счастливых лицах», — ее и Пьера, и это она своею молодостью и красотою, за которые ей многое прощает Толстой, — это она вызывает в старых, отживших людях, в дипломате и генерале, чувства грусти и тоски по утраченном, давно улетевшем счастье. И брат ее, развратный Анатоль, в последний раз, в завершающем явлении своей злой жизни, выступает перед нами как боль, как мука, и он вызывает к себе сострадание, и последнее назначение его, конечный смысл его существования, заключается в том, чтобы смягчить и растрогать сердце Андрея, — да и его ли одно? Или этот гусар, обидевший Лизу: лунная ночь принесла и для него «свои миротворные дары какой-то успокоительной грусти и потребности любви... Боже, какая ночь, какая чудная ночь! — думал граф, вдыхая в себя пахучую свежесть сада. — Чего-то жаль. Как будто недоволен и собой, и другими, и всею жизнью недоволен. А славная, милая девочка. Может быть, она точно огорчилась»... Или опять этот сухой Каренин, сановник во фраке со звездой. Его покинула жена, и, может быть, немногие пожалеют его; но на другой день после ее от'езда ему принесли счет из модного магазина, по забывчивости не оплаченный Анной, и приказчик сказал Каренину: «Извините, ваше превосходительство, что осмеливаюсь беспокоить вас. Но если прикажете обратиться к ее превосходительству, то не благоволите ли сообщить их адрес».

Адрес жены, которая безвестно ушла и от которой остался этот ужасный по своей прозаичности и тонкой мучительности след — счет из модного магазина, счет за платье, которое она, любимая, желанная, обидевшая, будет надевать не для него, мужа! Какое терзание, какая тоска! И «Алексей Александрович задумался, как показалось приказчику, и вдруг повернувшись, сел к столу. Опустив голову на руки, он долго сидел в этом положении, несколько раз пытался заговорить и останавливался». Кто же теперь увидит в нем сановника, а не человека, не брата, которого Толстой, по его замечательному выражению, забрал в «паутину» своей любви? Ибо все достойны ее, ибо всякий «Богу-то человек», и все мы на счету у Него и у него, Толстого...

Уменье находить светлую жизнь и душевную красоту здесь, в буднях, под пластом смешного, неинтересного, сухого, любовь к обыкновенному и обыкновенным, неодолимое влечение к простоте удерживают Толстого и в пределах более глубокой обыденности, т.-е. не пускают его в сферу мистики. Свой в мире, он не знает начала домирного, предземного, и хаос, тютчевская ночь не близки ему. Конечно, он слишком велик и всеоб'емлющ, для того чтобы его не коснулась и эта грань, отделяющая космос от хаоса, и не раз он смотрел, по его собственному слову, в те «отверстия», сквозь которые видно сверхчувственное, и прежде чем открылась весна, он заметил, что надвинулся густой серый туман, «как бы скрывая тайны совершавшихся в природе перемен», — но и сюда, в эту загадочность и мглу, вносит он свой реализм. Он никогда не испытывает робости. И к тайнам подходит он разумно. Он не боится войти в темную комнату. Толстой не верит, чтобы какой-нибудь злой дух осенил огромным крылом вселенную, и так характерно отрицает он в «Поликушке» власть этого духа и говорит о жутком страхе мужиков перед телом самоубийцы: «Не знаю, справедливо ли это было. Я даже думаю, что вовсе не справедливо. Я думаю, что если бы смельчак в эту страшную ночь взял свечку или фонарь и, осенив или даже не осенив себя крестным знамением, вошел на чердак, медленно раздвигая перед собой огнем ужас ночи, то он увидел бы знакомое, худощавое тело... и доброе лицо с открытыми, не видящими глазами, и кроткую виноватую улыбку, и строгое спокойствие и тишину на всем». Этот смельчак — сам Толстой; он не думает, чтобы немыслима была такая свеча, огнем которой можно было бы рассеять весь ужас человеческой ночи. «Власть тьмы» для него временна, уничтожима. У него — мир без дьявола. Правда, в посмертных сочинениях у него появляется дьявол — в виде определенной и, может быть, всерьез принимаемой реальности. Тот мельком упоминаемый дьявол земной любви, которого отгоняла от себя княжна Мария Болконская, — в «Отце Сергии», «Дьяволе», «От ней все качества», «Что я видел во сне», представляет собою уже постоянную силу, — по истине нечистую силу. Но замечательно, что и здесь, в посмертных произведениях, толстовский дьявол, во-первых, не

дидактичен, и ему противопоставляется не аскетизм, не презрение к женщине, а милое, нежное лицо Лизы, его блаженное и страдальческое выражение, провозвестник зреющего материнства, ее длинные волосы, ее длинная влажная рука, которую тихо целовал Иртенев; и, во-вторых, он, дьявол, все-таки не обвеян мистикой, он все-таки сближен с самыми реальными фактами. Нет жути, не слышится ледяное дыхание потустороннего мира. Толстой вообще роднит страшное с обычным и в том же «Поликушке», например, в будни претворяет стихию Достоевского. Он фантасмагории придает правдоподобие, и, хотя для читателей ясно, какую мистическую роль сыграла в жизни Анны Карениной железная дорога, но сон героини, ее кошмар, этот мужик, копающийся в железе, такие глубокие корни имеет в действительности; страшное обволакивается здесь именно вокруг мужика, вокруг излюбленного толстовского мужика. Или, говоря о рождении ребенка, писатель указывает, что «как огонь над светильником колебалась жизнь человеческого существа, которого никогда прежде не было и которое так же, с тем же правом, с той же значительностью для себя будет жить и плодить себе подобных», — но эта великая тайна рождения так неразрывно, так неизбежно связана у нашего реалиста, у нашего натуралиста, с обыкновенностью, с болью и благом человеческого тела, что загадочное слабеет в этом своем качестве, как загадочное, и, волнуя, умиляя, возвышая, сливается, однако, с общей тканью повседневности, подобно тому, как незаметно переходят друг в друга явь и сновидение, — за этим так часто и внимательно следит Толстой (вспомните один из многих примеров — страшную и прекрасную «Метель»).

Вообще, поразительно в нем, что при своей гениальности он вовсе не утончен, — чужда ему не только современная больная или изысканная утонченность, непонятен ему не только Метерлинк, но и вообще его талант и его душа как бы вырублены топором. Это и производит совершенно исключительное, мы бы сказали — космическое, впечатление. Его стремление к простоте имеет углубленный, вещий, философский смысл. Его простое — не внешний прием, не художнический метод, не литературное направление: его простое, это — метафизически-простое, самое ядро, самая субстанция бытия. Его простое, это — целое миросозерцание, это — именно та обобщающая синтетическая формула, которой он об'единяет все предметы своего творчества, как ни разнообразны и далеки они друг от друга; это — та живая сердцевина стихийности, которую он хотел бы открыть, отрыть даже во всех отщепенцах естества, под наносными песками культуры. Любимый сын природы, он остался так похож на нее, удержал от нее столько первобытности и, как бы высоко ни поднимался в титанической мощи своего дарования, сохраняет неразрывную связь со своею матерью. Именно любовь к ней, любовь не нежная, а грубая, та самая, которою, вероятно, любил Землю и сын Земли Антей, — как раз она

является главной психологической основой того призыва к опрощению, который звучит на протяжении всей деятельности Толстого. Это так замечательно: он — аристократ по своему рождению и воспитанию, и, что еще важнее поверхностного аристократизма, внешних перегородок, он — аристократ духа, единственный носитель гения, блестящий метеор среди человеческой заурядности — и это ослепительное исключение всегда тяготело к самому обыкновенному людскому правилу, ко всему будничному и серому, ко всякой обыкновенности; знаменательно контрастируя самому себе, Толстой всеми физическими и духовными нервами своей натуры всегда несокрушимо привязывался к людям простым; всегда противопоставлял он бедных и богатых, хозяина и работника, батраков и бар, и все свои симпатии отдавал бедному, работнику, батраку. Вопреки своему положению в обществе и в мире, не дорожа своим престолом, венцом таланта и славы, он хотел быть не единственным, не одним, а одним из многих, — и даже на смертном одре своем, в муках и боли, для всех окружающих, для близких и далеких, самый дорогой и важный, необходимый и незаменимый, — он сетовал, что на нем одном, только на Льве, сосредоточилось так много заботы и участия. И так искренне проведена у него эта антитеза богатства и бедности, избранничества и обыкновенности, и так он одержим ею, что она не создает впечатления навязчивой тенденциозности — даже в столь явных «Ягодах». Уже в раннем отрывке, в «Утре помещика», где описано стремление князя Нехлюдова облегчить крестьянскую долю (стремление внутренне-бессильное, так как рабам нельзя даже помочь, рабам можно только вредить, особенно если к ним подходит рабовладелец), — уже там герой мечтает, как бы сбросить с себя свой княжеский титул и блеск роскошной жизни и претвориться в существо, менее удаленное от природы. Ропщет князь, зачем он не ямщик, не этот Илюшка, который спит теперь здоровым, беззаботным сном и видит такие хорошие сны: «Киев с угодниками и толпами богомольцев, Ромен с купцами и товарами, — видит Одест и далекое синее море с белыми парусами, и город Царьград с золотыми домами и белогрудыми, чернобровыми турчанками, куда он летит, поднявшись на каких-то невидимых крыльях. Он свободно и легко летит все дальше и дальше и видит золотые города, облитые ярким сиянием, и синее небо с чистыми звездами, и синее море с белыми парусами — и ему сладко и весело лететь все дальше и дальше»...

Эта идеализация и поэтизация простолюдина коренится у Толстого в его общем демократизме, который, в свою очередь, как раз потому отличается у него такою незыблемой, захватывающей стихийной силой, что имеет под собою не общественную, не гуманистическую, а натуралистическую основу. Сама природа — демократка. Так смотрит на нее Толстой, и это только усиливает в его глазах ее красоту, и он так любит и любовно воспроизводит ее живой пей-

заж, — неизмеримо лучше, чем прославленный в этом отношении Тургенев, и он живописует не только природу явную, но и ее «ночные, чуть слышные движения, которые невозможно понять, ни определить». Природа у него — рабочая, работница, существо не слов, а дела; оттого, между прочим, хотя и значительную роль в его книгах играет хозяйство, но хозяйственность у него не оскорбительна, и его помещики не похожи на гоголевских: Левин не только не Чичиков, самозванный «херсонский помещик», но и не Костанжогло, и герои Толстого, хозяйничая, осуществляют некую мировую миссию, исполняют обязанности к земле, приобщаются все к той же древней труженице-природе. Дух работы вобще, тяжелое дыхание труда проникает его страницы, и слышится на них святая усталость крестьянской рабочей страды. Аристократ, но демократ из демократов, первый из рабочих, Толстой всегда помнит, что природа ждет от нас великого напряжения, и он не жалуется на это, хотя и, по глубокой мысли его, наше проклятие, наша кара за грехопадение, состоит не только в том, что мы обречены на труд, что в поте лица должны мы снискивать хлеб свой, но и в том, главное, что «по нравственным свойствам своим мы не можем быть праздны и спокойны»: тайный голос всегда упрекает нас за праздность.

Природа, простая природа, об'ект нашего жизненного дела, — вот что является путеводной звездою Толстого. Он чувствует по ней, по этой родине, ту жгучую тоску, которая фатально посещает человечество на самом пышном и изысканном пире его культуры и зовет его к давно покинутой святыне естества. Для Толстого, чем ближе мы к первоистокам природы, к «великим матерям» Фауста, к стихийной бессознательности, тем больше в нас мудрости. Отсюда -- все его призывы к опрощению, все его недоверие к плодам просвещения и цивилизации; отсюда — простота и правда его созданий. Толстой, это — Адам, до того как он вкусил от древа познания. Ключарь природы, страж естества, вещий кудесник земли, он помнит первое утро Божьих дней. Он нерасторжимо и непосредственно связан с той первозданностью, которую мы, люди, уже застали и зазнали. Житель до-городского мира, ровесник природы, древней деревни, Толстой, точно минуя промежутки, историю, вырос прямо из первобытного и безо всяких посредников, поверх многовековой культуры человечества, смотрит прямо в глаза космической изначальности, своей предвечной матери. Для мирового старика, для земного первопоселенца, современника Богу, может ли всякое просвещение и образованность, и сознание не быть чем-то вторичным и второстепенным, чем-то ненастоящим и ненадежным? Толстой верит только тому, что — первое. Так его народничество стихийно, так восходит оно к первым дням творения. Не просто деревенский быт интересует его, а сказывающееся лучше всего именно в этом быте бытие. Деревня — кате-

гория мировая. Люди — крестьяне. И потому его ухо любит крестьянскую речь, и потому его глаза любуются зрелищем деревни.

Органическая преданность Толстого всему стихийному, послушание земле, верноподданничество природе и народу, опрощение и благовестный зов к первобытности, — все это имеет величайшее философское значение; но только надо помнить (а сам он этого часто не помнил), что не глубоко и лишь условно самое противоположение природы и культуры. Ведь культура продолжает природу, которая не есть что-либо готовое, однажды навсегда законченное: природа становится, природа делается, природа растет (хочется сказать по-немецки: die Natur wird); и вот именно этот длящийся процесс ее выявления и роста, осуществляемый сознанием, и есть культура. Природа не факт; природа — акт. По выражению одного русского физика, культура — вторая природа. И привычка — вторая природа; культура же, это и есть привычка человека к природе. Природа в культуре узнает, осознает самое себя. Культура — самоопределение и самосознание природы. Культура — условие природы. Не будь первой, не было бы и последней. Культура творит природу, культура развертывает бесконечный свиток ее сил, великую хартию ее свобод и возможностей. Высота культуры — глубина природы. Вовсе не так легко отличить, где кончается одна и где начинается другая. Не трудно только, но зато и не плодотворно, делать обычное противопоставление города и деревни, цивилизации и первобытности, науки и невежества; и здесь, в этой поверхностной сфере, Толстой для бóльшего обличения городской тонкости даже написал, удостоил написать «Плоды просвещения»... Но, к счастью, не такое решение вопроса о природе и культуре является для него господствующим и характерным: нет, он создал в этой области высокие и мудрые творения, в которых образно выказал свои заветные мечты и мысли о мире.

В «Трех смертях» он рассказывает, как срубали, как убивали ясенку, которая вдруг «необычайно затрепетала»; «сочные листья ее зашептали что-то», потом дерево «вздрогнуло всем телом» и «рухнулось макушкой о сырую землю». Все это сделал «странный, чуждый природе звук», который разнесся и замер на опушке леса. Звук топора, чуждый стихии; чужой человеческий шум, который врывается в первобытное звучание леса, всей природы вообще, — вот что является началом всяческой разрухи и всяких дисгармоний, вот зерно трагедии. Ясенка, умершая от людского вмешательства, от этого вторжения топора, — она лучше, потому что естественнее, ближе к первоначалу бытия, нежели тот ямщик, могилу которого она украсит в виде креста; в свою же очередь, ямщик лучше, потому что естественнее, той умершей барыни, которую возили его товарищи. Да, такую градацию устанавливает автор. Он понимает, конечно, и сострадательно переживает все страдание этой молодой барыни, которой мучительно, безумно не хочется умирать и вздох которой, «не кончив-

шись», превращается в кашель. Она прежде была красавица чудная, а теперь что сделалось с ее лицом и как искривляется оно, когда она по-детски пугается смерти и плачет! Она молится, подняв глаза к небу, и шепчет несвязные слова. «Боже мой, за что же?». Она «долго и горячо молилась», говорит Толстой, но он знает, что в продолжение человеческой молитвы (которой посвятил он особый глубокий рассказ) ничего не изменяется. И потому — барыня долго и горячо молилась, «но в груди так же было больно и тесно; в небе, в полях и по дороге было так же серо и пасмурно; и та же осенняя мгла, ни чаще, ни реже, а все так же сыпалась на грязь дороги, на крыши, на карету, на тулупы ямщиков, которые, переговариваясь сильными, веселыми голосами, мазали и закладывали карету»... Все это горе близко Толстому, и мы от него, сочувствующего, узнаем, что когда пришла весна и зажурчали «торопливые» ручьи, и «радостно, молодо было и на небе, и на земле, и в сердце человека», — тогда в безумной, в дикой тоске умерла молодая барыня и к вечеру «больная уже была тело». Но разве одно сочувствие к ней выражает Толстой, разве не слышится у него — тяжело сказать — и презрение к ней, презрение за то, что она так боялась смерти, так судорожно хваталась за жизнь и была в этой жизни так безнадежно-мелка? Вот она лежит, мертвая, и над нею мерно читает дьячок, «не понимая своих слов», — она лежит, и звучат над нею священные слова: Сокроешь лицо Твое — смущаются, возьмешь от них дух — умирают и в прах свой возвращаются. Пошлешь дух Твой — созидаются и обновляют лицо земли. Да будет Господу слава вовеки. «Лицо усопшей было строго и величаво. Ни в чистом холодном лбе, ни в твердо сложенных устах ничто не двигалось. Она вся была внимание. Но понимала ли она хотя теперь великие слова эти?» Теперь она являет глубокое внимание мертвых, но при жизни она великого не понимала и имела душу невнимательную, душу глухую. И за это винит ее Толстой, и за это он ставит ее ниже ямщика Федора, который тоже давился горловым, неразрешавшимся кашлем, но умер так просто и спокойно, не по-барски, так деловито, так прося не серчать на него, что он занимает угол в избе, и когда его попросил молодой Серега отдать ему новые, теперь не нужные сапоги («тебе, чай, сапог новых не надо теперь, отдай мне, — ходить, чай, не будешь?»), ответил, подавляя кашель: «Ты сапоги возьми, Серега. Только, слышь, камень купи, как помру». И уж совсем просто, без всяких слов и без всякого сознания, умерло дерево, незаметно отмерла часть природы, иссякла одна капля ее зеленой крови, не нанеся этим никакого ущерба вечно-живому целому, в его беспрерывных возрождениях: «птицы гомозились в чаще и, как потерянные, щебетали что-то счастливое; сонные листья радостно и спокойно шептались на вершинах, и ветви живых деревьев медленно, величаво зашевелились над мертвым, поникшим деревом», — ибо, когда хоронит вся природа, когда мертвых хоронят жи-

вые, тогда смерть не страшна. Природа лучше людей, а люди тем лучше, чем они проще и природнее. И в смерти своей мы обнаруживаем степень своей естественности, то, насколько мы были живы и были правы.

Но с особенною силой роковая отторженность человека и его сознания от мудро недумающей природы показана в повести «Казаки», иногда в памяти читателя заслоняемой другими произведениями Толстого, но внутренне представляющей одно из самых гениальных и живописных проявлений его творчества. Именно в «Казаках» без'искусственность и стихийность жизни воплощены в такие могучие и цельные образы, как дядя Ерошка и Марьяна, перед которыми нравственным пигмеем является московский юноша Оленин. Как Алеко и Кавказский пленник, он бежал от цивилизации в первобытную жизнь, и он близок стал к возрождению, когда впервые по пути на Кавказ увидел горы. Он почувствовал бесконечность их красоты, и горы, как факт, грандиозный факт природы, всколыхнули его душу, сделали ее восприимчивой для тех новых впечатлений, которые ожидали его в казачьей станице. На фоне гор, рождавших «строгое чувство величавой природы», в девственном лесу, где была «дикая, до безобразия богатая растительность, мириады насекомых, бездна зверей и птиц» — там Оленин стал лицом к лицу со стихией, после столичных гостиных трепетно и радостно увидел само Естество и понял природу, как правду. «Ему стало ясно, что он нисколько не русский дворянин, член московского общества, друг и родня такого-то и такого-то, а просто такой же комар, или такой же фазан, или олень, как и те, которые живут теперь вокруг него». Какое расстояние от Москвы и дворянства, какой под'ем на высоту космического! Не унизительно, по Толстому, а счастливо для человека быть низведенным до степени комара или фазана, опуститься в мировой океан, в это лоно единой жизни, просто жизни, как таковой, без иерархии, без человеческих подразделений, и без ослабления этого бытия непрошенным вмешательством сознания, звуком какого-нибудь людского топора, чуждым природе. И действительно, Оленин, в лад спокойному безмыслию природы, жил не мысля. Когда он вечером возвращался из лесу или с речки, где зарница отражалась в воде, как в «черном зеркале», усталый, но «морально свежий», с нетронутым мешочком, в котором лежали закуска и папиросы, тогда, «ежели бы мысли в голове лежали так же, как папиросы в мешочке, то можно было бы видеть, что за все эти четырнадцать часов ни одна мысль не пошевелилась в нем». Зачем ей шевелиться, о чем и мыслить человеку, когда вокруг него — природа с ее горами и когда он затихает в ней, в ее величии? Здесь и люди живут почти бессознательные, недумающие, — те, кто покорно отдал свое тело и душу приливам и отливам самой стихии. Такова удивительная фигура старого дяди Ерошки. Он охотник, но разве отличишь его от зверя, за которым он охотится? Разве не вырос он в лесу прямо из почвы,

из черной земли, как стволы этих дремучих деревьев? Первобытный человек, будто сохранившийся от далекого пещерного века, он так непохож на столичного Оленина, но кажется ему носителем жизни и истины. У дяди Ерошки — minimum человеческой словесности, но у него, пьяного и дикого, есть свое мировоззрение, которое сродни исповеданию более культурного, но такого же благоволящего и спокойного в своем благодушии Платона Каратаева. Громадный, с лицом, изрытым «старческими могучими трудовыми морщинами, с белой окладистой бородой», точно живая, никем не изваянная, чудовищная статуя природы, Ерошка не знает всех этих выдумок мудрствующего сознания. «На хорошую девку поглядеть грех? Погулять с ней грех? Али любить ее грех? Это у вас так?.. Нет, отец мой, это не грех, а спасение! Бог тебя сделал, Бог и девку сделал». Он со всеми людьми «кунак», всему живущему друг. Всякие классификации выдуманы «уставщиками». «Мне все равно, только бы пьяница был». Эта широкая нетребовательность идет и гораздо дальше, и дядя Ерошка берет пример с зверей: «Ты думал, он дурак, зверь-то? Нет, он умней человека, даром что свинья называется; он все знает». И дядя Ерошка на охоте действительно, не метафорически, явственно слышал, как дикая свинья сказала своему потомству: «Беда, детки: человек сидит». Так исчезает искусственная, выдуманная, поверхностная разница между отдельными проявлениями жизни, между человеком и зверем; у природы нет любимцев, все и вся для нее равны, люди и фазаны; и косматое сердце Ерошки, воплотившего в себе это зверино-человеческое, растворяется в священных водах жизни, в общей жалости к живому. Своими толстыми пальцами он старается «учтиво» поймать за крылышки бабочку, которая летит на огонь свечи. «Сгоришь, дурочка! Вот сюда лети, места много», приговаривал он нежным голосом. А этот дядя Ерошка с нежным голосом, спасающий бабочек, на своем веку убивал не только зверей... И здесь нет противоречия, ибо в душе охотника, в душе первочеловека, живут одни только непосредственные желания, и уверенный в неизсякаемости природы, как целого, он одинаково спокойно направляет их, эти вольные желания свои, и на убиение, и на спасение ее отдельных тварей.

Если дядя Ерошка — природа в ее дикости, то казачка Марьяна, та «девка, которую Бог сделал», не красивая, а именно красавица, олицетворяет собою все прекрасное в естестве, и как она, эта девушка в розовой рубахе, стихийна, так и Оленин полюбил ее точно не сам, не за себя, «а через него любит ее какая-то стихийная сила; весь мир Божий, вся природа вдавливает любовь эту в его душу и говорит: люби». «Я люблю ее не умом, не воображением, а всем существом моим. Любя ее, я чувствую себя нераздельной частью всего счастливого Божьего мира». У подножия гор с вечными неприступными снегами увидел он эту женщину, вечную Еву, «в той первобытной

красоте, с которой должна была выйти первая женщина из рук своего Творца». Мы далеко ушли от первого, мы так забыли его, — мы, поздние, бросившие свою родину, не первые, последующие; а вот Оленину предстало первое, начальное, первозданное, — он взглянул прямо в глаза природе, в черные глаза Марьяне. И она, эта жизнеобильная девушка, тоже почувствовала к нему любовь. Но при всем напряжении Оленина сбросить с себя путы городской искусственности и, так сказать, об'ерошиться, ему это не удалось, и очевидно в тайниках его души таилось отравленное зерно культуры, и чуткая женщина, любимое дитя и первеница природы, Марьяна заметила это и презрела его. Горы его не переродили вполне, и она предчувствовала его тоску по Москве, по этой чужбине, затмившей родину-природу. И после нравственного поединка между казаком Лукашкой и Олениным победу одержал в ее сердце первый, более ей понятный и родной, связанный с нею общей бессознательностью, не опростившийся, а простой, — одержал победу особенно тогда, когда его пристрелили чеченцы, и жалость и «красивая печаль» овладели девушкой; и Марьяна отвернулась от Оленина, и последние слова, которые он услышал от нее, были: уйди, постылый. «И такое отвращение, презрение и злоба выразились на лице ее, что Оленин вдруг понял, что ему нечего надеяться». Он уехал из станицы. Дядя Ерошка на прощанье расцеловал его в «мурло», но Марьяна равнодушно взглянула на увозившую его тройку; и когда коляска тронулась и Оленин в последний раз оглянулся — на кого? на станицу? на природу? — «дядя Ерошка разговаривал с Марьянкой, видимо, о своих делах, и ни старик, ни девка не смотрели на него». Замечательно, что вообще лицо Марьяны Толстой часто рисует как равнодушное (или строгое); и Ерошка тоже живет и чувствует не цепко, — во всех этих людях природы есть какое-то бесстрастие, которое они переняли именно у нее: ведь она спокойно, после солнечных ласк своих, непосредственно за ними, может нахмуриться, неожиданно повеять холодом; природа не берет на себя никаких обязательств, величественная в своем равнодушии; такова и Марьяна. Итак, природа не приняла, — уйди, постылый. Оленин рад был бы в ее рай, но грехи культуры не пустили. Мало, значит, пожелать вернуться домой, — надо еще преодолеть замкнутость природы и свою давнишнюю отчужденность от нее. И непрощенный сын будет продолжать свои печальные скитания. Однажды совершенная измена не может быть заглажена.

Таким образом, истинный смысл призыва назад, к природе, состоит не в том, чтобы вернуться в среду первобытных людей и внешне разделить с ними их простую жизнь, «упряжки» их дня, а в том, чтобы природа, как и царство Божье, была не вне, а внутри нас, чтобы естественно было сердце, непосредственны и наивны были самые помыслы. Именно в связи с этим у Толстого так часты мотивы обновления, возрождения, страстное искание со-

вершенства: человек ищет самого себя, жадно хочет из-под навеянных слоев искусственного извлечь свое подлинное, свое природное «я». Сам Толстой, благодаря художественности своей натуры (художественность, это — природа, сконцентрировавшая себя в одной личности, вошедшая в индивидуальную душу; в художнике природа находит своего выразителя, для него по преимуществу она и существует), — сам Толстой уже в юные годы испытывал это свое, никогда потом не покидавшее его, отожествление и слияние с природой: «и все я был один, и все казалось, что таинственно-величавая природа, притягивающий к себе светлый круг месяца, остановившийся зачем-то на одном высоком неопределенном месте бледно-голубого неба и вместе стоящий везде и как будто наполняющий собою все необ'ятное пространство, и я, ничтожный червяк, уже осквернённый всеми мелкими, бедными людскими страстями, но со всею необ'ятною могучею силой любви, — мне все казалось в эти минуты, что как будто природа, и луна, и я, мы были одно и то же».

Да, природа и он — одно и то же, но вот, по отношению к остальным людям, оказывается, что мысль неминуемо с природой разлучает. Осознать природу уже значит ее отвергнуть. Поднимаясь над нею в своей рефлексии, делая ее предметом своей думы, человек этим самым расстается с нею, недумающей. Для счастья надо было бы не понимать, и надо было бы все в космосе оставить так, как мы нашли. Но мысль неизбежна, но культура — закон природы, но сознания не избыть: не выйти из этого заколдованного круга. Мы вкусили от древа познания, от древа сознания, и с тех пор, одною гранью своею находясь в слепой стихии, которая нас порабощает, а другою пребывая на освещенной высоте разумности, мы навсегда потеряли спокойную цельность природного бытия. Человечество, как сирота вселенной, бьется о нее своей беспомощной мыслью. Оно постигло, что природа рассчитывает на культуру, и культуру дало, — но этим и завязало тягостный узел трагической антиномии. С первой неизбежно загоревшейся искоркой сознания, для нас потемнело непосредственное пламя самой стихии. И вот наш, прометеевский, огонь горит, — но, для Толстого, как тускло это искусственное, вторичное солнце и как из-за него только сгущается окружающий мрак! Сознательность, дар Прометея, не высшее для Толстого; немудрому Алеше Горшку не давалась грамота, но больше всех грамотных мира познал он смысл жизни, и когда на слишком заслуженный вечный отдых улеглись его наболевшие, нывшие, натруженные ноги, когда он «удивился чему-то, потянулся и помер», тогда его удивление было оценено выше, чем грамотность и культура, чем «удивление» Аристотеля, все догадки умных и ученых...

Человек, невольно разорвав исконный союз свой с природой и правдой и отрекшись от стихии, оскорбляет этим землю, изменяет матери. А нет в мире ничего величественнее ее, и если так часто и в таком благодатном сиянии

выступает у Толстого человеческая мать, то это лишь потому, что она — представительница, носительница природы, воплощение ее рождающей силы. Мать — самое несомненное, наиболее естественное существо на свете. Кто за природу, тот за мать. Так было и с Руссо. Именно этот натурализм и породил у Толстого всю ту интимность и нежность, и семейственность, которую он больше всех писателей внес в русскую литературу. Он чувствует женщину. В элегическом «Семейном счастьи», одной из менее заметных, но прекрасных жемчужин своего писательского венца, он говорит от ее имени, ее тоном, ее устами и словами, — и какая девушка и жена не узнает в этом зеркале себя и своего сердца? Он входит во все возрасты женщины, в ее заботы и боли, и упования, — он, мужчина, стоящий на высоте гениальности, он, деятель и писатель войны; и Долли, купающая своих детей, и Кити, кормящая своего ребенка, все это внимание великого к малому — к малому ли? — не только художественная, но и нравственная заслуга. Раздавшиеся потом больные звуки «Крейцеровой сонаты» не могут заглушить той симфонии материнства, какую создал Толстой, друг и провидец женщины, ее заступник и поэт. Он со многими семьями породнил нас, особенно с семьей Ростовых, и грядущие русские поколения будут, подобно нам, всей тревогой и трепетом сердца вникать в радости и печали этого степенного старого дома Ростовых, который воплощает собою устойчивый быт и в котором смена людей, волны старости и юности, рождения и смерти, знаменуют собою нечто типичное и общечеловеческое.

Так чуден и символичен образ матери, покойной «мамы», реющий и в «Семейном счастьи», и, особенно, в «Детстве и отрочестве»... Там — предел трогательного. Рассказывает мальчику старая, любящая няня Наталья Савишна (образ дивный в своей простоте!), как умирала его мать... «Только откроет губки и опять начнет охать: Боже мой! Господи! Детей! детей.. После уж только поднимет ручку и опять опустит. И что она этим хотела, Бог ее знает! Я так думаю, что это она вас заочно благословила; да, видно, не привел ее Господь перед последним концом взглянуть на своих деточек. Потом она приподнялась, моя голубушка, сделала вот так ручки и вдруг заговорила, да таким голосом, что я вспомнить не могу: Матерь Божия, не оставь их!»

Так мать передает Матери своих детей, — великое поручение смертного часа! История не расскажет, что́ стало с прочими детьми этой женщины; но одного ее сына она уже облекла бессмертным именем и сохранила для вечности. И мы знаем наверное: Мать послушалась матери и не оставила, и сберегла, и взлелеяла его, и подарила ему не только гений и славу, но и, в угождение своей богомолице, сделала его поэтом святого материнства, писателем-сыном. И если где-нибудь живет и витает дух той, которая дала ему его долгую и благословенную жизнь, то должна она радоваться высокой и гордой радостью,

ибо себя, свою душу, свое влияние видит она в творениях своего великого сына -- великого и любящего, к своей и ко всякой матери благоговейного.

Но жизнедавец и пестун жизни от самых истоков ее, Толстой в неразрывной связи с этим много думал и много написал о смерти. Он так часто и близко видел ее, она так часто возвращается в его художественных произведениях, и страх смерти является жизненным нервом его морали. Единственная глава, которую он в «Анне Карениной» озаглавил, это — Смерть. И особо он создал «Три смерти» и «Смерть Ивана Ильича». Он вообще изумительно, вызывая почти суеверный трепет у читателей, передает ощущения умирающего. Что такое жизнь, это показал он и в смерти. От первого крика новорожденного и вплоть до могилы провожает он своих героев. Силой дивинации, вдохновенной догадки, он, живой, так близко приник к смерти, как это лишь возможно тому, кто сам — еще в рамках бытия, и он приблизился к самому краю человеческого. И кажется, еще одно усилие, еще одно последнее усилие, — и слово мировой загадки будет найдено, и тайна творения будет раскрыта. Его психология смерти проникнута тем исключительным, толстовским правдоподобием, той несомненной правдой, которой нельзя противиться: разве можно допустить, что Андрей Болконский в предсмертные минуты своего бреда и своих умиленных просветлений испытывал что-нибудь другое, — не то, что говорит нам Толстой, вещий провидец последних тайн?

Умирает Иван Ильич, барахтается «в черном мешке» смерти, — он это знает наверное, но просто не понимает, никак не может понять этого. Правда, в школе он заучил силлогизм о смертности Кая, но ведь то был Кай, человек вообще, а он, Иван Ильич, был не Кай и не вообще человек, а «всегда был совсем, совсем особенное от всех других существ; он был Ваня, с мама, с папа, с Митей и Володей, с игрушками, кучером, с няней, потом с Катенькой, со всеми радостями, горестями, восторгами детства, юности, молодости. Разве для Кая был тот запах кожаного полосками мячика, который так любил Ваня? Разве Кай целовал так руку матери и разве для Кая так шуршал шелк складок платья матери?» Но Кай в индивидуальном облике Ивана Ильича умирает со своими мячиками, с папой и мамой ... Однако, в последнее мгновение вместо смерти ощутил он свет, и когда живые произнесли над ним: «кончено», он понял, что это кончена не жизнь, а смерть. Ибо смертью является вся эта наша пошлая, мелкая, невнимательная жизнь, смертью является все это бремя ненужных разговоров, одежда и обстановка, весь этот внешний человек. «Прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная, и самая ужасная». Не только те мертвые души, великолепно похороненные, «с далеким подобием улыбки», с далеким подобием всего человеческого, те бездушные сановники-тюремщики из «Воскресенья», которые, сами мертвые, хоронят живых (это еще ужаснее, чем когда мертвые хоронят мертвых), —

но и все мы не живем в своей жизни, и чем дальше мы от детства, этого подлинного носителя природы и правды, тем мы ближе к нравственной смерти. И Толстой пристально наблюдает, как борется в нас внешний человек с внутренним. Часто первый берет нас в свою полную власть, как он завладел Стивой Облонским, — но княжна Марья испытывает «высокое страдание души, тяготящейся телом»; но Пьер, взятый в плен, смеется над тем, что его, его бессмертную душу, думают держать в плену, ее хотят запереть в балаган из досок; но князь Андрей, слушая пение Наташи, готов плакать от живо сознанной им «страшной противоположности между чем-то бесконечно великим и неопределимым, бывшим в нем, и чем-то узким и телесным, чем он был сам и даже была она (Наташа)». Да, Толстой, с такой непревзойденной глубиною описавший душевные состояния человека именно в неразрывной связи с телесностью, «тайновидец плоти», Толстой, в известном смысле Рубенс русской литературы, — он в своих завершающих созерцаниях пришел к духу, к чистейшему платонизму, и в освобождении от тела, в этом выходе из видимой природы, в смерти, познал спасение. Душе тесно в теле. Или это не противоречит натурализму, потому что ведь и смерть натуральна? Да и, в конечном счете, может быть, и сама природа — дух? И мир не вещь?

От бремени вещей и внешнего, от земной тягости, от всяческого плена освобождает нас смерть. Она — благо, потому что избавляет от необходимости жить, т.-е не любить или любить любовью разрозненной. Жизнь не может быть любовью сплошной. А в частичности любви заключается грех. Его, но только до некоторой степени, преодолевает не обремененный внешностью и вещами, почти исключительно внутренний, в круглый облик мира своей круглотою входящий Платон Каратаев; он олицетворяет собою и любовь круглую, беспрерывную, безустанную, — но для того, чтобы она достигла своего предельного совершенства и завершенности, своей последней круглоты, на нем должен был разрядить свое бездушное ружье французский солдат. Правда, эта каратаевская любовь ко всему, беспричинное и беспредельное благоволение, как часто показывает Толстой, в своем истоке рождается в человеке из горячей любви к самому себе, из чувства собственного счастья. Любовь к другим — от любви к себе. В любви сплошной сливаются ее об'ект и суб'ект. Человек любит в себе то, что в нем любят люди, — свое хорошее. Это испытал Левин, когда полюбила его Кити и он получил для себя огромное значение и важность; это испытал и Оленин, чувствуя в себе безудержное счастье и любовь ко всему; об этом, об этой «беспредметной силе любви», ищущей для себя предмета, говорят многие герои Толстого. Любовь к другим, когда-то сказывавшаяся в горячей юной влюбленности и самовлюбленности, в жажде счастья, приходит к радостному самоотвержению. Это — явления одного порядка. Не обеднение, а обогащение — всякое дело любви, и чем больше

мы отдаем, тем обильнее становится наш внутренний мир, и в конце концов одна индивидуальность так в подвиге своей жертвы переносится в другую, что теряется различие между ними и на деле торжествует вселенское Tat twam asi. «Жив Никита — значит, жив и я», говорит умирающий, отдавая свою жизнь другому. Вот силлогизм, продиктованный живою логикой любви. И так замыкается круглая линия мира, вечное кольцо бытия.

Та область существования, в которой особенно нужна любовь и помощь, область нужды и муки, подолгу задерживала в себе Толстого. И вековечная проблема хозяина и работника, но не только в своей социальной, а и в своей этической и религиозной постановке, не покидала его никогда. Как Достоевский написал это плачущее «дите» на руках у голодной матери, так и у Толстого является оно же, только не плачущее, а старчески расплывающееся в голодную предсмертную улыбку; и все эти бедные и голодные, которые окружают умирающее от недокорма дитя, все эти обреченные Хитрова рынка, арестанты и каторжники — они Толстым не забыты, им отдает он свой лучший дар: он их изображает. Но для него, широкого, всеобъемлющего и всеоживляющего, любовь не является достоянием только работников, — он показал (и это гораздо важнее) любовь хозяина, в ее неожиданном и в то же время естественном, психологически подготовленном расцвете. Когда Петруха говорит свой стишок, вычитанный у «Пульсона»: «Буря с мглою небо скроить», и Василий Андреич замечает на это: «вишь, стихотворец какой», — читателя пугает открывающееся вдруг перед ним безмерное расстояние, какое отделяет стихотворца, Пушкина, от Василия Андреича, и кажется безнадежным соединить, связать людей в человечество. Какую нить взять для этого? Но вот оказывается, через несколько страниц, что Пушкин, идеальное, высокое, просыпается в замерзшем было сердце хозяина. Вид чернобыльника, мучимого немилосердным ветром, заставил его содрогнуться, искать спасения, и кончил он эти поиски тем, что собственным телом прикрыл замерзавшего работника, со слезами умиления на глазах, на этих всю жизнь торгашеских глазах; он согрел его собою и вернул к жизни, а сам перестал быть Брехуновым, переродился, узнал, в чем дело (не в деньгах, не в лавке, не в покупках и продажах оно — теперь знаю), и с этим новым счастливым знанием перестал уже что-либо видеть и слышать, и чувствовать в этом мире Василий Андреич.

Так Любовь устрояет. Она — последнее слово Толстого. Из природы выросшая, она над природой поднялась и живой вершиной своею увенчала ту храмину естества, воспроизведенную Толстым, о которой говорит Бодлэр. И на свете все «образуется» ее, любви, стихийной силой. Покуда в это верил и только этим жил творец «Войны и мира», он был художник. Но художества ему показалось мало, и он жизнь захотел осмыслить, определить, об'яснить. Он забыл, что сам прежде, как писатель, отказался от этого. Прежде он

считал, что можно жить хорошо, а думать дурно, — жить «духовными инстинктами»; что ответы находишь тогда, когда не спрашиваешь, так как мысль и жизнь несоизмеримы. Его Левин не мог построить жизнь как систему, понять себя и ее как целое, но он продолжал жить и в самом существовании находил его философию, и тем, что жил, влагал в свою жизнь несомненный смысл добра. И другой искатель правды, представляющий самого Толстого, был возмущен жестокосердием богатой люцернской публики, ничего не подарившей бедному музыканту, и он не мог понять и уразуметь этой жестокости и несправедливости, в которой отразилась вся неправда мира. Но потому ли, что он заметил «большие добрые глаза» горбатой судомойки, участливо смотревшей на обиженного певца, или потому, что вообще углубилась работа его духа, — он понял всю бесплодность попытки точно разделить жизнь на добро и зло и авторитетно указать сферы и границы каждого из них. «Веками бьются и трудятся люди, чтобы отодвинуть к одной стороне благо, к другой — неблаго. Проходят века, и где бы что бы ни прикинул беспристрастный ум на весы доброго и злого, весы не колеблются и на каждой стороне — столько блага, сколько и неблага. Ежели бы только человек выучился не судить и не мыслить резко и положительно и не давать ответов на вопросы, данные ему только для того, чтоб они вечно оставались вопросами!.. Сделали себе подразделения в этом вечно движущемся бесконечном, бесконечно-перемешанном хаосе добра и зла, провели воображаемые черты по этому морю и ждут, что море так и разделится... Один, только один есть у нас непогрешимый руководитель, Всемирный Дух, принимающий нас всех вместе и каждого как единицу, влагающий в каждого стремление к тому, что должно, — тот самый Дух, который в дереве велит ему расти к солнцу, в цветке велит ему бросить семя к осени и в нас велит нам бессознательно жаться друг к другу».

Толстой забыл эти слова, эту истину «прагматизма», забыл о том, что жизнь, великая путаница, иррациональна, и своими теориями он хотел раздвинуть ее, как Чермное море, на две стены. Беспредельно-сильный как художник, не встречая на этом своем, эстетическом, пути ничего недоступного, никаких препятствий, он упрямо пожелал добиться таких же результатов и в сфере разума, философских определений и логики, — и здесь он потерпел крушение. Неверный самому себе, он сам ушел от природы, он сам изменил ее стихийному безмыслию и на утлой ладье человеческой мысли возмечтал достигнуть обетованной земли, переплыть океан мировой сложности. Он старался, в своем качестве мыслителя, быть Сократом, он рационализировал жизнь. Но Сократ не любил природы, и это было для него так последовательно; а Толстой, возлюбленный и любящий сын природы, наоборот, только в силу непоследовательности, по недоразумению, мог свою художническую гениальность менять на указку моралиста и мыслителя. Природа, к счастью,

его мать великая, этого обмена ему не позволила. И пусть он хотел меньшего — достигал он бóльшего. Он сказал про свою героиню Лизу, что у нее было «неиспорченное умом, доброе, прямое сердце»: вот и свое сердце, ясновидение своей любви и дарования, он пытался испортить умом, или умствованием. Если всегда яркой напряженности его непосредственных впечатлений и зорких наблюдений грозило его резонерство, если всегда сомнениями духа своего, недоумениями ума своего, противостоял он непринужденному дыханию живой жизни, то в последний период его творчества особенно оправдалось его предчувствие и обезоруживающее признание: «я начинаю понемногу исцеляться от моих отроческих недостатков, исключая, впрочем, главного, которому суждено наделать мне еще много вреда в жизни — склонности к умствованию»; в этот период над его естественной личностью одержали было победу шаткое размышление и бесплодный интеллектуализм, — и вот соткалась безотрадная сеть недоразумений, противоречий, непонимания, — эта печальная мель в глубоком Толстовском море.

Книги — события. Порождаемыя страстностью и заинтересованностью своих авторов, оне и у читателя не попадают на мертвые точки, в зону душевного безразличия. В этом — их великая действенность, и оттого теряется граница между словом и делом. Но, все-таки, в начале было Слово. И потому, все, что происходит от него, все от Слова рожденные слова лишь тогда поднимаются на самую вершину своих благотворных влияний, когда они проникнуты художественностью. Ибо есть у слова поверхность и есть глубина, есть недра слова — искусство заложено именно в них. Вот почему Толстой влиятелен и властен больше всего как художник. И то, что спасает в нем красоту и художество, спасает их от него самого, от покушений тенденциозности, это — натурализм. Природа — палладиум искусства. Ум не первенец природы, и оттого на ком лежит печать ее исключительного благоволения, те, ее особенные избранники и любимцы, движутся под знаком не ума и мысли, а непосредственной художественности; у них больше интуиции, чем рефлексии. Разум — аскет; душа же в миру живет. Разум — педант; весь же человек духовно свободен. И потому, как ни старался Толстой заглушить свои художественные произведения мыслью, — он в этом, к счастью, не успевал. Например, в драме «И свет во тьме светит» от прикосновения эстетического реактива, независимо от воли автора, скорее — вопреки ей, проявила теория толстовства свои отрицательные стороны; и характерно, что наиболее бледной фигурой в этой пьесе оказывается тот самый Сарынцев, который должен олицетворять собою толстовские идеи. Толстому не удался Толстой. И граф Толстой так же не мог быть толстовцем, как его князь Касатский не мог быть отцом Сергием. Монашество потому не удовлетворяет последнего, что оно меньше природы. Оно — часть; целому хочется целого. От природы ни в

какую пещеру скрыться нельзя. И когда однажды, в чудный майский вечер, в кустах щелкали и заливались соловьи, отец же Сергий умственную молитву творил, псалом читал, — «вдруг, среди псалма, откуда ни возьмись, воробей слетел с куста на землю и, чиликая, попрыгивая, подскочил к нему». Это гениально: среди псалма воробей. Природа ворвалась в умственную молитву, и как раз это должно было бы не ослабить, а усилить религиозность отца Сергия. «Соловьи заливались; жук налетел на него и пополз по затылку. Он сбросил его». «Да есть ли Он? Что, как я стучусь у запертого снаружи дома? Замок на двери, и я мог бы видеть его. Замок этот — соловьи, жуки, природа». Именно если так думаешь, то на вопрос «есть ли Он?», ответишь утвердительно. Ибо Он, это — Она. От Нее, природы, приходишь к Нему; по крайней мере, именно этим ключом, силою своею натурализма, иррациональной мощью гения, стихийностью своего существа, открывал Толстой-художник все двери тайн, осязательно являл миру божественность мира. Религиозны не его богословские трактаты, а его романы, как религиознее птицы, чем псалмы. Вещий голос послал Сергия к Пашеньке, к той, кто служит Богу среди людей и через людей, кто осуществляет добро не в монастыре, а в миру, и кто творит этим живую волю естества. И оттого Сергий, теперь больше отец Сергий, чем прежде, пришел к ней, к этой первой и последней инстанции, к природному сердцу человеческому, и жалостно дрогнувшими устами сказал ей: «Пашенька, я к тебе пришел, прими меня!»

Вообще, счастливо видеть, как у Толстого сквозь рассуждения и морализации его позднейших книг прорывается, словно луч неугасимого солнца, прежняя сила художественных очарований. Пусть, например, тенденциозно «Воскресение», пусть иные его страницы публицистичны, но всю эту преднамеренность искупает и в красоту, в последнюю эстетику, претворяет священная скорбь, проникающая книгу, выстраданное недовольство современным строем жизни, которая чахнет под взглядом «оловянных глаз» какого-нибудь деспота. Примечательно зрелище, что, старый, Толстой — с молодыми, со всеми этими «альтруистическими личностями», что все эти юные политические преступники, наивные мечтатели и утописты, как благородный Симонсон, который женится на Кате Масловой, для того чтобы «эта пострадавшая душа отдохнула», — что все они имеют его на своей стороне.

Теперь мы знаем, что эти делатели революции ввергли свою страну в бездонную пучину страдания. Но поскольку есть правда в отрицании государственности вообще (а частичная правда в нем есть), и старой русской государственности особенно, поскольку бездушие знаменуют те «светлые пуговицы», какие претили Толстому, постольку был он прав в своих симпатиях к молодой России. И трогательно видеть его ласковое внимание к этой молоденькой девушке с энергичным лицом и короткими волосами, — Толстой, седой и мудрый,

рядом с нигилисткой, Толстой, с улыбкой выслушивающий речи, «пересыпанные иностранными словами о пропагандировании, о дезорганизации, о группах, секциях и подсекциях»! Он отрицает политическую революцию, он не может не отрицать ее; но, например, в рассказе «За что?» явил он всю красоту борьбы за свободу, и, сам недовольный всей совокупностью мировых учреждений, Толстой в сущности, — самый страстный бескровный революционер, потому что он требователен к отдельной личности, всего ждет как раз от нее, только от нее ждет ее преображения — он ищет внутреннего переворота. И потому, что он, которому было так много дано, хотел так много и от каждого из нас, мы бессильны были осуществить его надежды и требования; и, как моралист и человек, переживал он горькую драму: он говорил, мир не слушал, мир продолжал свое неправое дело и даже отлучал от себя, от своей частной церкви, своего изобличителя, — забыв, что опровергнуть Толстого можно лучше всего аргументами из него самого; забыв, что это именно он, в своих лучших созданиях, осветил немеркнущей поэзией и «скрытую теплоту патриотизма», и личность русского царя (Александра I), и доблесть воина, и церковную службу (молитва Наташи, венчание Кити) — все то признанное и традиционное, к чему он потом переменил свое отношение и за отрицание чего поносили и кляли его прославленное имя. Не приняли во внимание, что у него есть своя литургия, свое богослужение: это — его художественное творчество, которое по духу своему так религиозно и консервативно, как консервативна сама природа, и которое проникнуто глубоким утверждением божеских и человеческих ценностей. Именно художественное строительство самого Толстого, вопреки Толстому-теоретику, показывает нам, что личность, это вовсе не революционная и цельная душа, которая все может, на которой не почило прошлое, которой не осилили история и оцепеневшие формы быта, и собственная нестройность: в этом смысле далеко не совпадают сложный и слабый человек в понимании Толстого прежнего и прямолинейный человек в понимании Толстого новейшего. Впрочем, быть может, как раз художественное наитие и открыло ему когда-то самые глубины людских возможностей и внушило ему надежду на них и непоколебимую веру в их реализацию, в грядущее царство любви? Как художнику, явился впервые Толстому человек, и, несмотря на свою нецелостность, перед ним оправдался. Прежде чем в Толстом оказался мыслитель и учитель, он был поэт.

И тем печальнее, что свою поэзию, правду своих непосредственных вдохновений, Толстой хотел разрушить и себя, как художника, сурово осуждал. Дивный ток душевности льется от его страниц; жизнь и люди, даже разоблаченные, в его психологической живописи ярко осенены светом счастья и умиления; с глубиной и простотою в чистом ореоле показаны и миниатюры, и бесконечные перспективы духа, — а сам создатель всей этой живой радости угрюмо отказывался от своих творений. Его, жизнедавца, его, подателя неисчислимых уте-

шений, могучего, великого, с благословениями окружало человечество его книг; у подножия его духовного престола восседали с любовью и лаской все эти Пьеры, Болконские, Анны Каренины, все эти дети и девушки, незабвенные Кити, Маши, Наташи, которых он воззвал к бытию, к «семейному счастью», в которых он вдохнул прекрасные сердца, и все они, благодарные за жизнь, припадали к его старой отцовской руке и молитвенно простирали руки к нему, своему Богу-Отцу с седой бородою, — а он отворачивался от них, не смотрел на них и, недовольный, неблагодарный к своему гению, как новый Гоголь, нравственно сжигал свои не мертвые, а живые души...

Но если священные предания учат нас, что Бог создал мир, то нет такой легенды, которая бы говорила, что Бог взял мир обратно. И Толстому не удалось разрушить то, что он сотворил, и грядущие поколения будут приникать к его животворящим книгам с такими же слезами восторга и счастья, какие знали и мы, и те, которые были до нас. Нельзя сопротивляться стихийной силе таланта; своей гениальности потушить нельзя. Может быть самоубийство человека, но не самоубийство художника. Проповедуя непротивление злу, Толстой зато противился добру — добру своего дара; но, к счастью, в этой битве с собою он был собою осилен.

Это нисколько не исключает того, что Толстой нам дорог весь, — не только в своем художественном центре, но и на всей своей периферии. Можно, и даже должно, не принимать его мировоззрения, но нельзя не принять самого типа его личности. Когда подходишь к ней, тогда уже не делишь Толстого на художника и мыслителя, тогда высоко ценишь целое. Книги его можно разделять — сам он, как живой образ, неделим. И в этом отношении, среди обильных психологических красот, среди прекрасной выразительности, отличающей повесть «Нет в мире виноватых», так важны и такого глубокого смысла полны суб'ективные признания Толстого. Вот он говорит: «...тем-то и страшна жизнь, что телесные поранения, всякие болезни не забываются и заставляют страдать и бороться; поранения же нравственные, духовные сглаживаются для людей, не живущих духовной жизнью, сглаживаются просто течением жизни, мелкими интересами обихода, засыпаются мелким сором обыденной жизни». Когда-то он бы этого не сказал; когда-то он не сетовал на Наташу Ростову, а благословлял ее за то, что смерть Болконского, это «нравственное поранение», эта духовная рана, у нее зарубцовалась; и целительные силы жизни, ее «образуется», он не решился бы отожествить с мелочами и сором обыденности. Но чем дольше он сам жил, тем страшнее, именно страшнее казалась ему наша способность заглушать свои духовные боли, наша удобная способность привыкать. И величие его, как человека, сводится именно к тому, что над ним привычка не взяла верха. Он успокоиться не мог. Он упорно искал выхода из жизненных тупиков, безустанно решал мучительные задачи, хотел сломить

социальную обиду и неправду. И то, что в мире нет виноватых, что есть целая система преступности, круговая порука зла, — это не утешало его. Он искал. И, не находя спасения и чувствуя, что вместе с другими влечет его самого волна повседневности, он, старый, приходил в отчаяние. И неотразимо действует его жалоба на самого себя, его сокрушение, что он не имеет сил уйти из своей беспечной, но «развращающей, преступной» среды. Когда же эти силы явились к нему и он ушел, тогда он умер. Но многих смерть застает уже мертвыми, — Толстой умер живым. «На девятом десятке, ослабевший телесными силами... все сильнее и сильнее сознавая всю преступность своего положения, я все более и более страдаю от этого положения». На девятом десятке... Казалось бы, в эти годы можно бы уже успокоиться и привыкнуть к себе, — мы это делаем гораздо раньше... Но вот Толстой к жизни и к себе не привык, на жизнь и на себя не махнул рукою и унес к тому Богу, в которого он верил, душу непривыкшую и неуспокоенную, душу требовательную, душу по истине бессмертную. И когда думаешь об этом, то он восстает перед нами весь, единый, цельный и великий.

Россия много виновата перед человечеством и человечностью; но, может быть, стоит ей назвать этого одного человека, стоит ей положить его создания на весы последней мировой оценки, чтобы тотчас же поднялась тяжелая чаша ее преступлений и грехов. И потому одинокая бескрестная могила, которая находится там, в прекрасной, в Ясной Поляне, видна со всех концов мира, и через Ясную Поляну проходит теперь первый нравственный меридиан земного шара. Могильный курган Толстого, курган старшего русского богатыря, будет всегда привлекать к себе взоры и духовные паломничества людей. Мы же, соотечественники Толстого, дети его земли, с ним дышавшие одним воздухом, — мы особенно бережно и благоговейно, как скрижаль завета, пронесем через жизнь нетленными буквами записанное в наших сердцах имя своего первого человека, царственное имя своего усопшего Льва, и через грядущие поколения передадим его бессмертию, посвятим Истории. А История, это — вселенский собор, вселенская церковь, которая не бренным судом, не условными признаками отличает еретиков от правоверных, в которую доступ имеют отвергнутые прихожане возвышенных религий, богомольцы непризнанных идеалов, и эта церковь никогда не отлучит Толстого от своего священного лона, и эта церковь сотворит ему поистине вечную память!..

ДОСТОЕВСКИЙ

Уже одно то, что Достоевский, пловец страшных человеческих глубин, провидец тьмы, рудокоп души, пережил психологию смертной казни, невероятный ужас ее ожидания, — одно это делает его существом инфернальным, как бы вышедшим из могилы и в саване блуждающим среди людей живых; а в России, на празднестве палачей, это придает ему еще и трагическую современность и зажигает вокруг него особенно зловещий ореол. Пусть казнь стала теперь явлением бытовым и частым до пошлости, это все-таки не сделало ее менее страшной. И часто, когда приходит новая весть о ней, невольно вспоминаешь, какой роковой момент составляла она в его внутреннем мире и как неотступно возвращался он к ней в своих произведениях. Он не только в праведные уста князя Мышкина вложил эти волнующие речи о «судорогах», до которых доводят на эшафоте человеческую душу, о безмерном «надругательстве над нею» («нет, с человеком так нельзя поступать!»), — он, не боясь смешного, заставил и пьяного, плутоватого чиновника Лебедева молиться за упокой души графини Дюбарри (казалось бы, что ему эта Гекуба?) и из всячески далекой для Лебедева французской истории приблизил к его сознанию и совести ту сцену, когда подталкивают Дюбарри к ножу гильотины, а она, «на потеху пуасардок парижских», кричит: encore un moment, monsieur le bourreau, encore un moment! «Что и означает: «минуточку одну еще повремените, господин буро, всего одну!» И вот за эту-то минуточку ей, может, Господь и простит, ибо дальше этакого мизера с человеческой душой вообразить невозможно... От этого графининого крика об одной минуточке, я как прочитал, у меня точно сердце захватило щипцами».

И собственное сердце Достоевского было тоже защемлено этими щипцами людской муки, и нельзя будет его вполне понять, если мы забудем, что в самой жизни испытал он смерть и что это — единственный писатель, который творил после того, как он видел мир и слушал свою душу с высоты эшафота.

Под черным знаком Достоевского, в его стиле движется наше время, Достоевского имеет оно своим патроном, или своим живым эпиграфом, потому что безумные содрогания и трепет, какие здесь и там переживает теперь человеческое существо, — они-то и образуют стихию творца «Бесов». Как некий

колдун проникновенный, наворожил он России революцию. Она ему к лицу, как он — к лицу революции. Именно ее, немолчную тревогу и смуту, душевный хаос, считает он нашей первичной природой. Человек с воспаленной душою, писатель катастроф, психолог метаний, он не рисует себе людей спокойными и благообразными, однажды навсегда устроенными: нет, глаза его раскрыты на роковую незаконченность, на постоянное беспокойство и волнение тоскующего и крамольного духа. Человек для него вовеки неготов и неопределим; как и для Тютчева, мир для него не мирен: правду моря и сердца можно узнать только в бурю. Смута кажется ему обычным состоянием души; болезнь, это — норма. Нельзя говорить, что герои его романов — натуры исключительные, патологические: сам он их такими не признает, сам он думает, что именно в этой исключительности — правило, что в этой недужной обостренности и возбужденности духа и состоит жизнь каждого нормального сердца, если только оно бьется не для того, чтобы механически отсчитывать пульс существования, не для того, чтобы служить мерным маятником бесчисленных дней и ночей. Достоевскому ненавистен буржуа, который готов, у которого «запасено готовых мыслей, как дров на зиму»; ему ненавистен и прототип Кармазинова — за то, что он слишком изящен и складен, похож на новеллу своих сочинений и внешне разрешает трудные проблемы жизни, — например, от скорбей и от болей России уезжает из России. Автор «Преступления и наказания» сам ни от чего не уедет и мимо жизни не пройдет. Все коснется, болезненно коснется его души, и ничто не достанется ему легко и непринужденно. Он не знает грации, и жизнь для него — тяжелая ноша. Он относится к ней слишком серьезно, он трудно живет. На нем, наследнике греха, больше, чем на всех других, почило исконное проклятие человечества: Достоевский не только в поте лица своего добывает себе хлеб, — он зарабатывает себе и душу. И она ему дается очень дорого. Поэтому в других он не переносит легкости. В нигилизме, например, его, величайшего отрицателя, возмущает не самое отрицание, а то, что оно лишено трагедии. Против выстраданного, против религиозного безбожия он не восстает, он даже поклоняется ему и воплощает его в героическую фигуру Кириллова; но нигилизм, который с легким сердцем, походя, разрушает и опустошает, который делает жизнь плавной и плоской, без препятствий и без глубины, — такое мировоззрение вызывает у него только злобу и насмешку. Сам Достоевский мог бы позволить себе «гимны подземные», мучительную роскошь неверия, потому что веру свою создавал он себе кровавым потом. Он не просил пощады, не хотел жизненного удобства, готовых тропинок и равнины; ему претил социализм, он не бежал страдания, и не было для него высшим благом все то, что облегчает дела и дни человечества. Его характерная ненависть к адвокатам (факт, почерпнутый из его глубокой публицистики, которую он всегда претворял в психологию и которая поэтому является

у него sub specie aeternitatis) — эта ненависть об'ясняется не только тем, что у них — «нанятая совесть», но и тем, главное, что они мелки, что они — поверхностные защитники человеческой души и снимают с нее преступление, как шапку. В своей профессиональности они механизируют человека и никогда не видят, в чем истинная преступность и правота. Можно себе представить, какую личную вражду должен был питать судорожный писатель, терзающийся проблемой преступления и наказания, к законченной, аккуратной, нарядной фигуре защитника по профессии. Далее, если он так часто, и в качестве публициста, и в качестве художника, выступает против присяжных заседателей с их оправдательными приговорами, то это тоже имеет своей причиной поверхностную легкость оправдания. Кто возьмет себе право, кто дерзнет сказать человеку, что он не виноват? Между тем это говорят, и оправданный спокойно подымается со своей скамьи подсудимых и уходит, разрывая круг круговой ответственности и поруки, не обращая внимания на то, что везде клокочет общая безмерная вина и всякий виноват во всем. И, с другой стороны, как глубоко, как мудро правы те заседатели-мужички из «Братьев Карамазовых», которые за себя постояли и вынесли Димитрию обвинительный приговор. Это ничего не значит, что фактически не он убил отца: достаточно, что он хотел его убить. Во всяком случае, невыносима для Достоевского та поспешность и легкомысленность, с которой оправдывают от века виноватую человеческую душу. И бесспорно, что на своей мистической и мрачной высоте он с проклятием отверг бы знаменитый гуманный афоризм Екатерины и, не задумываясь, предпочел бы десять невинных осудить, чем одного виновного оправдать: до такой степени был он проникнут сознанием человеческой вины. В то же время он, конечно, не принимал и суда, который тоже не идет за пределы факта и для его установления роется в чужой душе. Суд бесстыден, и следователь в своем выпытывании истины, мнимой истины, грубо вторгается в самые помыслы своей жертвы.

Вообще, все эти обвинители и защитники, судьи и даже сами подсудимые — все они вращаются в области внешнего и проделывают свое жизненное дело равнодушно и неусердно. Они слишком здоровы и уравновешены. Между тем истинное человечество, то, которым только и интересуется наш автор, неисцелимо-больно; да и не надо его лечить, подобно тому как чеховский Коврин, герой «Черного монаха», жаждал безумия, хотел галлюцинации, проклинал здоровье. Наш мир не таков, чтобы в нем можно было жить благополучно. Поскольку человек здоров, постольку он, для Достоевского, непричастен к событиям духа: только больной, одержимый, достоин звания человека. Наше трепетное существо, брошенное в мировую пучину, не в силах сохранить покой и равновесие, даже если оно не испытало особых потрясений и несчастий: просто жизнь, как жизнь, самый поток жизненных впечатлений, уже пугает и

волнует нас, и только душа плоская и безучастная останется в ответ на эти впечатления не встревоженной и не смущенной. Человек у Достоевского слишком чувствует жизнь, он редко в состоянии ее выдержать, и действительность для него запутаннее, богаче, сложнее, чем это кажется другим. Правда, может воцариться в душе кроткая тишина и сделать из иного бунтовщика старца Зосиму или божьего странника Макара Ивановича («Подросток»), — но раньше надо пережить великую тревогу, моральное нестроение, или же, как Алеша Карамазов, свою революционную стихию перестрадать в своих родных. Это очень знаменательно, что самое спокойное, самое здоровое и мягкое произведение Достоевского — «Записки из Мертвого дома»: не потому ли, что здесь перед нами — люди, уже отбывшие свое жизненное событие, уже пережившие свое паление и преступление и теперь нашедшие покой, хотя бы и каторжный? Но пока не достигнута эта пристань, где жизнь преломляется через призму мертвую, где видел писатель каторжника на цепи, прикованного к стене, — все потенциально больны, все взволнованы, и мир представляет собою грандиозный Бедлам. Мы еще не знаем света нормального, мы еще не видели естественного человека. Хаос не кончился. Если бы даже были усмирены и устроены стихии, — не готовы души. Универсальное сумасшествие, бред и безумие вселенной, раздробляется на отдельные умы и вспыхивает здесь и там зловещими искрами, которые разгораются в пожар злодеяния и несчастия и порою воспаляют одновременно две головы, как это было с Мышкиным и Рогожиным над трупом Настасьи Филипповны. Если в людях, которые на первый взгляд нормальны, хоть несколько продлить или отклонить их душевные линии, если хоть несколько ярче разжечь те искры, которые тлеют под пеплом любого сердца, то в результате и получится то безумие, те дантовские круги нравственных болей и надрывов, которые развертываются в книгах Достоевского. Он как никто умеет приподнимать безмятежную завесу, скрывающую иные душевные организации, и показывает, что под нею «хаос шевелится». Трудно представить себе такого человека, хотя бы и тишайшего, в сердечной глубине которого он не подметил бы зародышей возмущения и помешательства. Ибо безумное, — это и есть нормальное; и непобедимо обязательное безумие человеческих умов.

При таком общем взгляде на людей и жизнь естественно, что романы Достоевского являют зрелище, которому нет равного во всей мировой литературе. Они до такой степени исполнены страдания и недуга, что как-то совестно было бы прилагать к ним чисто-эстетическое мерило, хотя он и редкий мастер изобразительности, хотя он и сочетает в себе нервную стремительность письма с удивительной силой расчета, так что искусно и ловко сплетает он все тонкие петли своего сложного повествования, сам нигде не запутается, ничего не забудет и уверенно сведет одно к одному, все многочисленные концы с кон-

цами; он — страстный, но он и хитрый, он себе на уме, на безумном уме. Сам автор упрекал себя в отсутствии чувства меры. Но когда думаешь о мере у него, то не следует забывать, что таблица мер здесь — своя, необычная. На какой-то специальной плоскости надо рассматривать его, за пределами нормальных измерений, и от принятых критериев реализма тут необходимо отказаться. Большой он художник, но причудливый. Во всяком случае, идей у него больше, чем образов, а придуманности, в известном смысле, нет у него никакой, и читателям не позволяет он ее подозревать, потому что гораздо сильнее, чем другие писатели, в своих лицах и сценах дает он только воплощение, об'ективацию своих личных ощущений и страстей. Все это — психология, его собственная психология в лицах, в живых гиероглифах авторской исповеди; все это — больное откровение его беспримерной, испещренной и изборожденной души. Это она рембрандтовским светом или рембрандтовской темнотою своею прорывается сквозь всю нагроможденность фабулы в его романах, сквозь всю эту чехарду и чепуху событий, сквозь толчею и сутолоку идей и чувств, образующих какой-то шабаш ведьм.

Брат братьев Карамазовых, соубийца своих убийц, бес среди своих бесов, он только себя лично, свое солнце и свою ночь, свою Мадонну и свой Содом, выявлял в запутанном лабиринте, в беспокойной ткани своих сочинений. Вьется по ним змеиная интрига, и любая семейная история свивается в неразрешимый узел с тайнами и приключениями; на каждом шагу — человеческие неожиданности и противоречия, «влюбленные друг в друга враги», превращения и скрещения чувств, психологические авантюры, психологические скандалы, толпа, толчея, нервный беспорядок, какой-то самум идей и разговоров, и вихрь событий и водоворот речей подхватывает вас как щепку и кружит, кружит, как бы смеясь над вашими испугами и трепетом обезумевшего ума, ошеломленной впечатлительности. Будто мечет перед вами Достоевский живой пасьянс из людей, перемешивает все человеческие карты, создает новый хаос. «Сам Толстой сравнительно с Вами однообразен» — писал ему Страхов. Но это потому, что космос вообще однообразнее хаоса. И часто разнообразное бывает безобразно. Ars longa, vita brevis: дела много, жизни мало. Как выражается одно из действующих, одно из страдающих лиц Достоевского, жизнь коротка для того, чтобы «не наскучить», ибо она — «тоже художественное произведение самого Творца, в окончательной и безукоризненной форме пушкинского стихотворения». И вот, короткое «пушкинское стихотворение» жизни, этот классический сосуд, наш романист хочет заполнить возможно бо́льшим и возможно разнообразнейшим содержанием, т. е. преодолеть несоответствие между ars и vita, между изобилием жизненного дела и кратковременностью самой жизни. И потому страницы Достоевского, по хаотическому изобилию метаморфоз и случайностей, — какой-то внутренний Рокамболь, но именно внутренний, по-

тому что внезапные сцепления происшествий, этот пестрый фараон фактов и катастроф, эти столкновения героев и явлений только соответствуют содроганиям его извилистой и переполненной событиями души. У него — не обычное течение жизни, не мирные встречи людей, а почти исключительно сцены и, часто, ссоры; он не боится писательских трудностей и нарочно создает такие коллизии, перед которыми у другого автора замерло бы в бессилии перо. У него совершаются нравственные поединки действующих лиц, и когда он сталкивает, например, Свидригайлова с Дуней, Кириллова с Верховенским — револьвер против револьвера, вы чувствуете, что это уже предел человеческой напряженности, что бо́льшего душа не могла бы уже вынести. Вы точно взобрались на крутую гору психологии, и об этом свидетельствует и самое сердцебиение, физическое и моральное, которым сопровождается ваше следование за Достоевским и которое отвечает на лихорадочные перебои его собственного сердца, бьющегося в его книгах. Мир посылает ему все свои волны и вибрации, мучит его обнаженные нервы, мир раздражает его. Порог раздражения лежит для него очень низко. Проницательный, зоркий, изощренно восприимчивый, подавленный грудой ощущений, которая валится на него от людей и вещей, новый Атлас, принужденный держать на себе всю ношу жизни, всю безмерность ее содержаний, он все замечает, остро и болезненно; он видит каждое место, чувствует каждый час — и, мало того, нравственные часы его отсчитывают, бьют минуты, и ни одна минута не проходит для него бесследно и бледно; каждое мгновение важно, значительно, тревожно. Он не теряет времени даром, и душа его никогда не отдыхает. У него — безостановочность духа, у него — человек без субботы. Внутренняя жизнь его — сплошная бессонница. Сны он видит на яву. А бессонница, это — бессмертие, потому что сон, это — смерть. Бессмертный смертный, бессонный сновидец, он только и делает, что живет, — без промежутков сладостного небытия. Один день у него — прообраз всей жизни, и этот день-жизнь тянется ужасно долго, и на его длинном протяжении так много случается! У человека столько жизней, сколько дней. День пережить — не поле перейти. Полный необычайностей, чреватый драмами, в незаметных складках своих скрывающий зародыши поразительных происшествий, день Достоевского, черный, трагический, безумный, завершается ночью, когда не сновидения грезятся, а душат кошмары — эта лошадь, которую секут по глазам, по самым глазам, это «дитё», которое плачет от холода на руках у голодной матери, эта отвратительнейшая гадина, которая ползает по комнате. «Спокойной ночи» — вот чего нет у Достоевского. И днем, и ночью его герои живут усиленно, слишком живут. Они страдают гипертрофией души. Автор смотрит на них сквозь некое увеличительное психологическое стекло, и потому в его глазах все разрастается, принимает чудовищные размеры, и каждая душевная линия, как бы мала она ни была сама по себе, оказывает

роковое влияние на общее построение жизненного целого. Знаменитый писатель-психолог злоупотребляет психикой. В своей гиперболизации духа он не считается с тем, что в сущности людям души отпущено в меру. Он одержим глубиною. Он знает только третье измерение. Душевную жизнь берет он в максимуме, — художник-максималист. Кипение духа доводит он до предельного градуса. Мы, читатели, готовы против этого протестовать: ведь обычно струны на нашем душевном инструменте натянуты совсем не туго, и лишь в исключительные мгновения наша психика напряжена и обострена, а все остальное время она бледна, срединна, вяла, — почему же, почему автор «Карамазовых» эти струны, эти нервы натягивает именно туго, до последнего предела, до крайней возможности, так что еще немного — и лопнут они, и разобьется, не выдержит хрупкое сердце человека? Люди мучатся у него своими убеждениями, все принимают близко к сердцу, вонзают в него дела, и мелкие, и крупные, и свои, и чужие, подвергают мукам себя и других. Они часто сидят безногие, парализованные, и, физической неподвижностью еще более оттеняя свою моральную неугомонность, поедом едят свою душу. Житейские факты не проносятся для них мирной и безразличной чередой: жизнь вся, целиком, глубоко захватывает человека. Это характерно, что Лиза из «Бесов» хочет издавать книгу, в которой просто регистрировались бы события и случаи за год русской жизни. Сделать опись того, что происходит, вникнуть в газетные сообщения, которые мы обыкновенно читаем глазами рассеянными, — вот что было бы важнее и красноречивее всего. И Достоевский, пробираясь по душе темными, запутанными ходами, в то же время и в неразрывной связи с этим, взволнованно и страстно интересуется и внешними комбинациями действительности. Писатель в'едчивый, художник-хищник, тигр слова, он жадно впивается в жизнь, придирается к ней, каждую мелочь ставит ей в счет, как будто нащупывает самый пульс ее, полемизирует с ней, как с противником, и точно состязается с нею в неожиданности выходок и выдумок. И все в ней ему на потребу. О, внимательно читает он газеты, жадно следит за судебными процессами! Особенно занимают его убийства, насилия, казни, — и он до галлюцинации живо представляет себе смертный страх убиваемого, над которым склоняется убийца, безумное трепетание жертвы, ее ужас и тоску. Все эти замученные, зарезанные, задушенные теперь молчат; они никому не расскажут, что̀ испытали в свои последние мгновения, и предсмертные стоны их заглушены рокотом бурлящей жизни. Среди шума и разговора живых кто думает о них, кто слышит молчание мертвых? Один Достоевский внемлет ему, и звучат в его сердце отголоски всех человеческих драм, и оне никогда не становятся для него прошлыми. Он бродит по всем кладбищам мира, он заглядывает во все морги.

Именно потому, что он так много знает, так остро воспринял все крики и боли человечества, ему слишком есть что́ рассказать, и этим об'ясняется

то лихорадочное, спешащее многословие, которое отличает его страницы. Только с внешней стороны это свойство его писаний может быть отнесено просто к архитектонической неумелости, к недисциплинированности его торопливого пера, — но более глубокое основание здесь заключается как раз в том, что ему надо высказаться, раскрыть до конца свою чрезмерно содержательную душу. И вот он задыхается в словах, он ищет все новых и новых, часто употребляет превосходную степень прилагательных, комбинирует фразы в необычных сочетаниях, — он говорит, говорит, он так много слов произнес на своем страдальческом веку, и еще больше осталось у него невысказанными. Усиленный, горячечный темп внутренней жизни, неисчерпаемость мысли и чувства он от себя уделяет и своим героям, так что опять и опять увлекает читателя в горячий водоворот исступления и отчаяния.

Еще и потому говорят у Достоевского много, что говорят многие. Так как — мы уже это знаем — все его сочинения дают лишь панораму его души, в людях и событиях выражают ее мрачно-роскошную сущность, то ему и нужны многочисленные лица; для него не существует персонажей маловажных. Он и создает живой узел человеческих сердец, клубок душ, и связывает переплетающимися болезненными нитями очень различных и, повидимому, далеких друг от друга людей. Кого раз он захватит в это человеческое сплетение, кто однажды попадется в шестерню его интриги, тот уже никогда из нее не выпадет. И опять, это не просто техника, искусная разработка людского узора, — нет, его герои внутренне влекутся один к другому; они как бы намагничены друг для друга, «одного безумия люди», и каждый ищет каждого на всех перекрестках мира, и вдруг они оказываются живущими на одной квартире или неожиданно встречаются на улицах, на площадях, в поезде железной дороги. Мудрый идиот прямо из вагона попал в жизнь, в петербургские гостиные, и — уж кончено, уж ни один посетитель их не избегнет его на своей жизненной тропе. В мире человеческом нет параллельных линий; в трагическом хороводе людей всякому есть дело до всякого, все перекрещивается. Больная общительность заставляет их исповедоваться друг перед другом, и даже свои романы проделывают они на людях, даже при любовном об'яснении чаще бывают трое, чем двое, и стреляются они в обществе, — по крайней мере, в чьем-нибудь присутствии. Они не дорожат уединением и охотно высказываются. Они бесконечно разговаривают — на десятках страниц, и каждый разговор страшно значителен, представляет собою грозное событие: не о погоде говорят у Достоевского. Но эти обильные речи и реплики по самому существу дела не могут все-таки разрушить непроницаемость чужого сознания, осветить душевные потемки, и оттого все усилия прилагаются к тому, чтобы одержать эту победу над природой, войти соглядатаем в другую душу. Недаром у Достоевского так часто подслушивают за дверями, и даже люди хорошие, — не до этики тогда.

Недаром его интересует сыщик, который живет во многих его героях, и почти все они — хорошие психологи. И потому же разговор у него, обыкновенно, — пытка или, по меньшей мере, испытание; не психологическая ли игра в кошки и мышки — беседа следователя с Раскольниковым? У Гоголя есть выражение «чокнуться сердцами»: это можно найти и у Достоевского, но более типичны для него встреча-столкновение, разговор-разлад.

Хотя и много у него героев, но замечательно, что он все-таки — психолог не толпы, а личности. Слаба, невыразительна массовая сцена в «Бесах», когда убивают Лизу. Ему в конце-концов нужно не человечество, а человек. Единый, Робинзон дает ему слишком значительный материал, и в одну душу можно вместить мир; да и вообще все психическое, что разлито во вселенной, сосредоточивается в одинокой человеческой душе, и не нуждается Достоевский в панпсихизме, — за излишек бы почел он его. В этом смысле и два человека в мире — это уже много; можно было бы обойтись и одним. Зато одному нужно все, и каждому есть дело до всего мира, как миру есть дело до каждого. «Безмерное и бесконечное так же необходимы человеку, как и та малая планета, на которой он обитает».

Но бесконечность насыщена у Достоевского человеческим, исчерпана этим, его неодолимо тянет к себе исключительно наша специфичность, исключительно homo sapiens или homo insipiens (что, впрочем, для него одно и то же), так что космическое у него отступает и природой он не занимается. Не то, чтобы он совсем затенял ее чудищем Петербурга, Минотавром огромного города: он редко ее описывает, ландшафтом не дорожит, чаще всего замечает в ней тоны и тяжесть свинца, но ее значение и целительность все-таки понимает, и герой «Белых ночей» сбросил бремя со своей души тогда, когда он вышел за городской шлагбаум; и Алеша Карамазов стал целовать землю и обливал ее «слезами радости своей» именно тогда, когда он лицом к лицу увидел природу и «над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих звезд», и «тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною». И все-же Достоевский не почувствовал бы выражения Толстого: «жениться на природе»; он не ощущает тоски по этой мистической жене. И в противоположность Толстому, сыну «великих матерей», принципиально не выделяющему человека из остальной семьи космоса, он не опускается в недра всеобщего бытия. Далекий от пантеизма и от вольного язычества, ненасытимо алкающий только человеческого, он — не в природе, а над нею, в культуре взрослого, слишком взрослого ума, переходящего в безумие, в тревогах миросозерцания, в перепроизводстве души. Природа для него — ребенок; человек — взрослый. Острая мысль, неугомонная, бессонная, отлучила его от природы, заслонила перед ним внешние декорации мира, всю красоту божьего пейзажа.

И вот, с такими приемами, так понимая всю исключительность и неиссякаемость индивидуального внутреннего мира, проникая в самые подполья его, сыщик души, Достоевский раскрывает перед нами ту картину страдания и скорби, которая делает его книги такими страшными. Все противоречия жизни и сердца, все невыносимое, все вопиющее дано у него в своей предельной потенции, и не только не скрыты, в угоду беллетристике, в угоду читательской пугливости, все выступы и пропасти существования, но они еще более обострены и углублены, — ничего не смягчено, ничто ничем не сглажено. Он, при всем романтизме иных его страниц, ничего не стесняется, не боится никаких низин, — не всякий бы решился заговорить о Смердякове и его матери Лизавете. Он не дает оправиться от одного впечатления, как уже истязает нас другим, не допускает передышки, взгромождает Пелион на Оссу и нарочно ставит своих героев не только в самые трагические, но и в самые конфузные, стыдные, нестерпимые положения. Он труднее делает жизненные трудности. Нормальное страдание любви усиливается у него тем, что любящее сердце его героев часто не может разобраться, кого же оно собственно любит, и в мучительном недоумении рвется на части. И великое терзание переживают соперники, иногда — отец и сын. Две женщины, две львицы, борьба ожесточенная, и сфинкс любви, на потеху Достоевскому, заостряет свои когти. Он беспощаден и неумолим, он изобретателен в своих муках, этот «жестокий талант», и, может быть, это — единственный писатель, которого хочется и можно ненавидеть, которого боишься, как привидения. Это — писатель-дьявол.

И потому его трудно читать, как трудно жить. Он воплощает собою ночь русской литературы, полную тягостных призраков и сумбурных видений. Ночь об'яла Достоевского, и страшно грезил, и безумно бредил этот одержимый дух. Солнце заглядывало в его произведения, чтобы осветить умиление, чистую любовь Лизы к Алеше Карамазову, «детей играющих, возлюбленных детей», их «вечно бегущие ножки» — но оно скоро уходило, и еще тяжелее и гуще опускалась тьма. Достоевский, помимо всего прочего, — замечательный карикатурист; он очень способен к остроумию и шутке, и порою оне вспыхивают у него радостными, сверкающими искорками; он умеет быть ласковым и шутливым, он любит этого милого, задорного мальчика Колю, который великодушно заявляет: «напротив, я ничего не имею против Бога», или этого девятнадцатилетнего прогрессиста Сашеньку, который хочет жениться на Наденьке и, как честный человек, собирается ее обеспечить: получая на службе в конторе двадцать пять рублей в месяц, он в самый день свадьбы выдает невесте вексель на себя в сто тысяч рублей... — но гаснут и оне, эти светлые искры, и остается лишь тяжкий юмор над бездной, и если рассказывается анекдот, то непременно скверный, и если раздается музыка, то это играет скрипач над трупом своей жены. Достоевский все отравляет, он

все губит кругом себя, и потому так мало вокруг него природы, зелени, что она блекнет и чахнет от его проклятого приближения.

Но трагедия пушкинского анчара, который в пустыне чахлой и скупой стоит один во всей вселенной, залючается в том, что он не только других убивает своим ядом, но и сам, первый, изнывает от него в своем страшном одиночестве. Так и Достоевский, бичуя нас огненными змеями своего злого дарования, терпит и сам от своих зрелищ невыносимую пытку, восходит и сам на костер своих жертв. Мучитель и мученик, Иван Грозный русской литературы, он казнит нас лютой казнью своего слова и потом, как Иван Грозный, живой человеческий анчар, ропщет и молится, и зовет Христа, и Христос приходит к этому безумцу и мудрецу, к этому юродивому, и тогда он плачет кровавыми слезами и упоенно терзает себя своими веригами, своими каторжными цепями, которые наложили на него люди и которых он уже и сам не мог сбросить со своей измученной души. Вспомните его бледное, изможденное лицо, в чертах которого затаились больные страсти, эти горящие глаза, полные муки и мучительства, и вы еще более убедитесь, что в его собственной личности произошла та роковая встреча Христа с Великим инквизитором, о которой он рассказал в знаменитой легенде. В нем самом, в его бездонной душе, боролись за него Бог и Диавол. Доброе и злое сплетались в нем так тесно, как ни у кого из людей. Он жаждал замирения, хотел тишины, он над Евангелием склонил головы убийцы и блудницы, плакал над тем страданием, которое он же вызвал из жизни и сгустил в ядовитый туман. Но охваченный жалостью, он все-таки, однажды испытав страдание, возлюбил его изуверской любовью, не мог без него обходиться. Если бы оно исчезло из его внутреннего мира и мира внешнего, он был бы еще несчастнее, чем был, и он не знал бы, что делать с собою, о чем писать. Это, конечно, далеко от кротости; в этом — гордыня и зло. Христос не хотел крестной муки и молился, чтобы Его миновала горькая чаша. Достоевский об этом не просил; он знал какое-то сладострастие страдания и жадно припадал к гефсиманской чаше, извиваясь от боли. Торквемада, великий инквизитор собственной и чужой души, он исповедовал, что «человек до безумия любит страдание», что, «кроме счастья, человеку, так же точно и совершенно во столько же, необходимо и несчастье». Он воплощает собою инквизиционное начало мира, тот внутренний ужас, который только и порождает все боли и терзания внешние. Но, весь сотканный из противоречий, болея ими, творец «Бесов» не только нуждался в страдании и жег себя на его медленном огне, — он и страстно ненавидел его. А ненависть должна питаться, и поэтому он не может разлучить себя с ее предметом. И стоит оно, страдание, перед ним, неотразимое, непобедимое, человеку нужное, человека давящее. Раскольников в лице Сони поклонился не ей, а всему страданию человеческому, — Достоевский не хочет

ему кланяться умиленным поклоном: он мстит ему японской местью, он с открытой грудью идет ему навстречу, — и впиваются змеи в эту грудь, и не щадит ни себя, ни близких новый Лаокоон.

Оттого на всем его творчестве и лежит глубокий отпечаток двойственности и разлада. Достоевский порождает в читателе нестерпимую жалость, от которой разрывается сердце; он с неотразимой человечностью рисует бедных людей, забитые души, униженных и оскорбленных. И эта оторвавшаяся пуговица на вицмундире Макара Девушкина, эта нужда беспросветная, одуряющая, безнадежная, эти жалкие, оскорбительные жилища, оскорбительные для человеческой души, которая должна в них дышать; этот старик Смит со своей внучкой Нелли, со своей собакой Азоркой, голодные, холодные, обиженные; эта девушка Оля из «Подростка», которая повесилась от недоверия к миру, к обманывающим людям, и которую мать все же ищет по улицам, робко всматриваясь в проходящих девушек, — не случится ли чудо, не воскреснет ли дочь; эта драдедамовая шаль Сони Мармеладовой, — все это составляло бы уже предельную грань и человеческого несчастия, и сострадания к нему, если бы за нею не виднелись еще излюбленные «маленькие герои» Достоевского — страдающие дети, те, кто по преимуществу не должен бы страдать, те, «через кого душа лечится». Не шалящие, неслышные дети, тихо удивившиеся горестной жизни и так и оставшиеся безмолвно удивленными; этот мальчик, затравленный собаками; эта девочка, которая жестом взрослого отчаяния ломает себе руки, та самая, на чьем страдании Иван Карамазов не хотел бы построить грядущего счастия вселенной; эта девочка-проститутка, которую видел Достоевский в Лондоне и которая приснилась Свидригайлову в его предсмертном кошмаре; эти стоптанные старенькие сапожки, с заплатками, умершего мальчика Илюши Снегирева, — их увидев перед опустевшей постелькой, отец так и бросился к ним, сапожкам без ножек, пал на колени, схватил один сапожок и, прильнув к нему губами, начал жадно целовать его, выкрикивая: «батюшка, Илюшечка, милый батюшка, ножки-то твои где?»; этот другой мальчик, который утопился, потому что он разбил чужую фарфоровую лампу, но прежде чем броситься в воду, загляделся на ежика в руках у девочки; и этот мальчик, замерзающий у Христа на елке; и эта девочка, на глазах у которой вешается мать, не выдержавшая истязаний мужа, и которая говорит ей: «мама, на что ты давишься?»; и другие, и еще другие, и без конца, и в ужасающем разнообразии, — все это страдающее без вины, наказанное без преступления причиняет читателю почти физическую, острую боль, от которой излечишься только слезами, и больше, чем все писатели, собрал Достоевский горькую дань человеческих слез...

Однако он не щадит не только сострадающего, но и самого страдальца. Он заставляет его бередить свои раны, растравлять свою душевную скорбь.

Наш человечный писатель свою человечность нередко обращает острым концом. Он любит показывать, как люди, пережив глубокое унижение и обиду, с мучительным наслаждением, с какою-то подлостью лелеют их и еще сильнее, еще сосредоточеннее терзают себя или прикрывают свою боль шутовством. Как они говорят!.. «Чрезвычайная минута судьбы моей»... «утолить благородное нетерпение благороднейших литературных чувств вашего превосходительства»... Достоевский много внимания отдал человеку-шуту и выискивает почти в каждом черты презрительного Терсита, или ростовщика, или палача, и в этих поисках забирается в самые сокровенные изгибы чужого духа. Он пьяного чиновника Мармеладова написал так, что Мармеладов отказался бы от его и нашего сочувствия, лишь бы он его не трогал, не обнажал, не заглядывал ему в сердце с таким проникновением и с таким дерзновением, на которое человек по отношению к человеку не имеет права. Есть граница, которой не должна переступать и самая жалость. Разве можно так нецеломудренно выворачивать чью бы то ни было душу? И в том, кто, не щадя стыда и наготы своего брата, осмеливается на это, разве можно провести определенную грань между его любовью и его злобой? И вообще, простит ли человечество Достоевскому то, что он так осквернил человека? И в его психологическом анализе, в этих затейливых арабесках, которые иногда морально утомляют, нет ли чего-то самодовлеющего, праздного, чего-то безнравственного?..

Он так несчастен в своей прозорливости, что почти не в силах понять, как можно любить ближнего. Для любви ему необходимо расстояние. Каждый для него облечен в тайну, которую Достоевский, на горе себе, прозревает. В жизни и в душе у всякого, в биографии и помыслах, где-то в тайниках сознания, есть дурное, постыдное, какой-то нетопырь, который вылетает по ночам. В каждом есть секрет, происходит моральное раздвоение, за каждым следует его двойник, и мир содрогнулся бы, если бы люди всецело раскрыли свое существо. И вот, прежде всего замечая это нравственное подполье, зоркий свидетель мрака, как мог Достоевский в одной любви и любовном умилении растворить свою грехами изборожденную и греха взыскующую душу? Он хотел бы и сам быть уже и более узкими видеть других. Его угнетала человеческая широта (особенно в русской натуре подмечал он ее), та трагическая широта, при которой в одном и том же сердце совмещаются идеал Мадонны и идеал Содома, которая дает подняться на светозарные вершины, где сияет чистейшей прелести чистейший образец, где совершается молитва перед Мадонной, перед иконой, и которая оттуда же сразу, насмешливо и грубо, низвергает в такую бездну, где любовно, родственным об'ятием обнимают человека отвратительные гады и торжествует над ним природа извратившаяся, пошедшая против самой себя, естество, ставшее противоестественным, — потому что ведь наш автор-

инквизитор думает именно о Содоме: не легкая или радостная чувственность горит в крови Свидригайлова и Ставрогина, не ликование молодого тела слышится в них, а зловеще вспыхивает «разожженный уголек». Для Достоевского огонь сладострастия, «паучьего» сладострастия, не был угасим, для него оно было геена огненная, зажженная диаволами и, быть может, больше чем для кого бы то ни было, уготованная для него самого. O Wollust! o Hölle! — восклицает и Шопенгауэр ...

Святыня и Содом, это — самое яркое, но не единственное противоречие в душе. Она вообще антиномична по самому существу своему. Она от века безумна, она беззаконна и бессмысленна, и великая иррациональность проникает всю жизнь. В «Мертвом доме» знал Достоевский человека, который в Катеринин день ходил служить панихиду по своей, им же убитой жене. «Действительность невероятна», правда неправдоподобна. Властвует абсурд, и смешны те, кто логичен и из логики хотел бы построить мир. Такой гениальный психолог, Достоевский часто смеялся над всякими попытками приводить душу в систему, и для него психологию разбивает психика. Прихотливы стремления души. И любы ей эпизоды. В своей анархичности и безумии, в своей экстравагантности, она вовсе не всегда потворствует, например, инстинкту самосохранения, и человек любит делать себе на зло, любит ужас, боль, оскорбление, изо всей силы придавит себе палец дверью (Лиза из «Братьев Карамазовых»), — он не хочет покоя и безмятежного дыхания, хочет смерти, и каждый — потенциальный самоубийца (их много показал Достоевский). Может быть, вся жизнь — не что иное, как борьба с инстинктом самоуничтожения, не что иное, как уклонение от самоубийства. Вообще, прямое и правое создано не для человека, и он — прирожденный преступник, и самые сочинения Достоевского — эриннии, которых он выпустил из преисподней и которые своими окровавленными бичами настигают в ужасе бегущего от них злодея. Это неверно, будто в начале мира был невинен человек и только потом его столкнули в пропасть греха. На самом деле, преступное искони таится и бродит в глубине нашего духа. Внутренний преступник, Раскольников, с топором в трепещущих руках, под гостеприимным кровом душевной ночи, ждет, беспощадно ждет удобного мгновения, чтобы совершить свое кровавое дело. И самый рок наш состоит в том, что мы встречаем на своей дороге тех, над кем разразится наша преступность. Мы сами не знаем, как мы страшны и какое злодеяние держим в себе наготове. И это не только потому, что роковое сплетение жизненных обстоятельств может легко разорвать паутину нашей призрачной праведности, как это было с белокурой девушкой гетевской трагедии, но и потому, что над нами вообще тяготеют чары зла, обаяние преступности. Несчастные обитатели «Мертвого дома», это — далеко не худшие из нас. Они случайно отброшены в сторону от жизни, в темь и тоску своих рудников, — но мы не должны

зарекаться от неволи и гордиться своей временной свободой. Ибо удав зла смотрит на нас околдовывающими глазами, и бездна преступления тянет нас с высокой башни к себе, и кружится у нас голова. Этот соблазн Достоевский показал с силой, никем не превзойденной, и явно из его страниц, как смирный делается преступником. В особенности тревожила его проблема убийства. Как много крови в его произведениях, сколько смертей! Сначала можно подумать, что это странное любопытство к убийству не поднимается у него над плоскостью уголовного романа; но скоро вы приходите к другому выводу — страшному в своей правильности: Достоевский как будто уверен, что всякий должен не только дать кому-нибудь жизнь, но и кого-нибудь убить. Каждый — убийца не случайно, а в силу внутренней необходимости. Убийство, это — лишь продолжение и психологически-естественное завершение нашей вражды, нашего своекорыстия, нашей злобы. Взгляды и помыслы убийственны у всех, и, значит, все способны на пролитие крови. Мы не случайно убиваем, а случайно не убиваем. Вопрос о том, кто убил, громко звучит на страницах Достоевского, и с особенной настойчивостью возвращается писатель к убийству отца. Пусть возмущает его речь защитника Димитрия Карамазова, но в глубине души он знает, что в убиении отца есть какая-то мистическая необходимость. Рождающий, дающий жизнь отнимает ее этим у себя. Дети — убийцы. Опять-таки не в том главное, будет ли реально завершена эта внутренняя склонность к убийству или нет, — трагическая сущность остается одинаковой. Интересно, что эта страшная проблема убийства отца давно уже знакома русской литературе, и Достоевский своеобразно наследует здесь Пушкину. Разве Скупой рыцарь, пожаловавшийся герцогу, что сын покушался его убить, оклеветал Альбера? Ведь последний, действительно, не только хотел, страстно хотел смерти отца и торопил ее в помыслах, но своим появлением и своими словами у герцога и вправду убил старика. Оказался правым отец, и это глубокосимволично. Так и у Достоевского: мало того, что Димитрий только случайно не убил своего отца, — ведь и фактически убил старого Карамазова его сын: был же сыном ему убивший его Смердяков. Так в таинственную глубину, в общий трагический смысл претворяет Достоевский явления уголовные.

Преступное служит для него только самым страшным проявлением общей человеческой способности к протесту и своеволию. Преступное слабее или сильнее в нас соответственно тому, насколько проникает нашу жизнь душевная смелость. Из послушания и дерзновения сотворен человек. В этом именно смысле и произвел над собою потрясающее испытание Раскольников и не выдержал его: по замыслу автора, может быть, и не удавшемуся, не совесть мучила убийцу, а то, что он теоретизировал о своем преступлении, размышлял о нем и этим обнаружил в себе робость, этим оказался далек от своего идеала — от нерассуждающего Наполеона. Да и каждый вообще измерит себя только

в том случае, если поймет, где кончается его повиновение и где начинается его дерзновение. Это всю жизнь мучило Достоевского, и не напрасно великий дерзкий нашего времени, Фридрих Ницше, так поклонялся творцу «Преступления и наказания» и больше всего чтил его за это понимание человеческой дерзновенности, которая создает и Прометея, и преступника.

Так все время зияла перед Достоевским бездна противоречий, сомнений и ужаса, разыгрывался мир, как некий «диаволов водевиль», — и он изнемогал под этой тяжестью, потому что нет ведь большей муки, чем понимать человека так, как понимал его он. Без пощады к себе и другим, без иллюзий, без возвышающего обмана созерцать подполье, «огорошивать Шиллера» и чувствовать неотразимую власть тьмы, которая не может быть рассеяна никакими внешними лучами, которую надо победить только напряжением собственного морального существа; еще до смерти познать ад и проводить в нем свою духовную жизнь, глядеть в лицо Медузе и не окаменеть, не застыть в страдании, а вечно трепетать и корчиться от боли, ужасать людей и из этой пропасти поднимать руки ко Христу — вот что было суждено Достоевскому.

Пушкин тоже хотел жить, чтобы мыслить и страдать; но его страдание было запечатлено светлостью, которой не пришлось испытать рыцарю черного духа, страстотерпцу черной болезни. И это важно, и это трогательно, что всю свою жизнь тяготел он к Пушкину, хранил к нему благоговейное чувство и, сам изнывая от внутренних дисгармоний, молился на его целомудрие, на дивную гармоничность его красоты. К ногам Татьяны склонил он свою повинную, преступную голову и в пушкинских героях увидел ту всечеловечность, которую приписывал всей России, считая Россию фактом мировым. «Несчастный скиталец», «исторический русский страдалец», который не примиряется на меньшем, чем счастие всех людей, и ради этого большого будущего счастия приносит в жертву свою собственную скромную радость, всю свою маленькую жизнь, — этот герой бескорыстия примирил Достоевского с нигилистом, и, может быть, после знаменитой речи его на пушкинском празднестве именно те юноши плакали от волнения и падали в обморок, именно те девушки целовали ему руки, которым он же об'яснил, в чем заключается высший смысл их служения и страдания. Вот страдание, — это и есть то, что нужно Достоевскому, и когда приближался к нему человек измученный, тогда уж он не спрашивал о его мировоззрении, о его политических взглядах, — тогда рисовал он и нигилизм в тонах сочувствия и понимания. Он вообще не Лесков; он и в смешном Лебезятникове, поборнике коммуны, подметит благородство. Или вспомните жену Шатова и все эти нестерпимо-жалостные, угнетающие, но полные ласки и участия страницы, где описано ее возвращение к мужу и как она, уже для Достоевского не нигилистка, а просто бедная странница и страдалица, все повторяет: «ох, устала!.. ох, только я устала!» — и видятся за нею,

и слышатся за этими восклицаниями долгие человеческие дороги, женская обида и невыплаканные слезы...

От своих и чужих страданий, от своей безумной любви к страданию, Достоевский искал спасения в Боге, и он страстно о Нем говорил, глубоко Его доказывал, — но сквозь все эти убежденные речи все же чуется незаглушенная тревога, мучительная, отчаянная, — тревога о том, что, может быть, Бога и нет; может быть, вечность представляет собою лишь нечто в роде бани с затканными паутиной стенами... Все соблазны безверия, все «наглые пробы» кощунства знает творец Петра Верховенского, и это он сам вместе с Версиловым разбивает образ, и слишком веришь ему, когда он утверждает, что его осанна прошла через горнило сомнений. Мира ведь не принял все-таки Иван Карамазов; но, отвергая произведение, тем самым отвергаешь и автора. Впрочем, Достоевский, как религиозный мыслитель, требует специального исследования, — не здесь, где намечаются лишь самые общие контуры его души. Скажем одно: если и сомнительно, нашел ли он сам Бога и успокоился на Нем, решил ли он для себя вековечный вопрос Теодицеи, подавил ли в себе бунт Ивана Карамазова и признал, что зло заслужено, что все виноваты за все и даже «дите» не страдает безвинно; если вопреки общепринятому взгляду позволительно думать, что Достоевский, больше, чем кто бы то ни было, знавший, что̀ можно сказать против Бога, уже поэтому одному — великий атеист, а не христианин, — то уж во всяком случае несомненно, что чужую веру, чужое благочестие и умиление он понимал глубоко, и бережно входил в душу верующую. Ему понятно было и «касание мирам иным», и то благоволение и благословение, которое посылает этому, нашему, миру человек примиренный и просветленный. И такой божьей и человеческой красотою веет от этих слов Макара Ивановича: «Травка растет — расти, травка Божья; птичка поет — пой, птичка, тоже; ребеночек у женщины на руках пискнул — Господь с тобою, маленький человек, расти на счастие, младенчик». Всепобеждающая любовь осеняла своим крылом и автора «Бедных людей». И это он дал глубокое определение, что «ад есть страдание о том, что нельзя уже больше любить». Такому аду праведник Зосима никогда не будет подвержен, и вот именно эта неиссякаемость любви делает образ благодатного старца едва ли не самой чистой и примирительной звездою на темном горизонте Достоевского, на этом «черном, как будто тушью залитом куполе петербургского неба». Зосима-Достоевский понял, что̀ такое Бог для людей: Бог, это — великий собеседник. Все заняты, все спешат, каждому некогда, — но есть в мире Существо, у которого есть для всех время и внимание и которому каждая «верующая баба» и последний поденщик на земле может поведать свое горе, принести свои слезы и заботы и все рассказать. Есть некто, кто всегда слушает, и уже за это почиет на нем благословение человечества. Пусть и не помогает Он, но среди

мирского равнодушия и уединенности безмерно и то благодеяние, что Он — всеобщий собеседник, и как много уже выслушал Он на своем долгом веку! Это великое внимание Божества, никогда не заполнимое, никогда не устающее, и выражает собою, в возможной, человеческой, степени, старец Зосима, и за это к нему стекаются толпы недужных и страдающих людей, матери осиротелые, матери бездетные, кликуши несчастные, и каждой он говорит участливо: ты с чем, родненькая? Он не творит чудес, — но разве они нужны? разве недостаточно того, что эта крестьянка с горящими глазами, видимо, преступница, доверчиво подходит к нему — и «постой, сказал старец, и приблизил ухо свое прямо к ее губам»?

Приблизил ухо свое и Достоевский ко всему страданию и ко всему преступлению мира, но отозвались они в душе не покойной и мирной, как у Зосимы. К ней он только с мукой и страстью тяготел, но самая жизнь его сложилась не так, чтобы он мог взойти на высоту всепрощения и кротости. Синтеза в нем не произошло; не исцелилась его растерзанная душа.

Тусклое, серое, однообразное детство под эгидой требовательного отца, который слишком тяжело и серьезно переносил жизнь; больничный сад, где первыми собеседниками ребенка явились больные; ненавистная школа, крепость, позорный столб, ожидание казни, наступающей с минуты на минуту, каторга, недуг, нужда, смерть жены, смерть ребенка — таковы впечатления, которые приняло его впечатлительное сердце. Удивительно ли, что оно создало произведения ночные и надломленные, отбросившие огромную тень на все пространство русской словесности?

Тяжкой поступью, с бледным лицом и горящим взглядом, прошел этот великий каторжник, бряцая цепями, по нашей литературе, и до сих пор она не может опомниться и прийти в себя от его исступленного шествия. Какие-то еще не разобранные сигналы показал он на вершинах русского самосознания, какие-то вещие и зловещие слова произнес он своими опаленными устами, и мы их теперь без него разгадываем. И гнетущей загадкой встает он перед нами, как олицетворенная боль, как черное солнце страдания. Были доступны ему глубокие мистерии человеческого, и не случайность он, не просто эпизод психологический, одна из возможных встреч на дороге, или на бездорожьях русской жизни, не пугающий мираж чеховского монаха или бредовое приключение ночной души: нет, он — трагическая необходимость духа, так что каждый должен переболеть Достоевским и, если можно, его преодолеть. Трудна эта моральная задача, потому что сам он был точно живая Божественная Комедия; в ней же нет сильнее и страшнее — Ада.

ТУРГЕНЕВ

Тому, кто пережил свою молодость, как-то жгуче и больно возвращаться к Тургеневу после долгой разлуки с его заветными страницами. Ведь жизнь успела заслонить его, изящного рассказчика, его, старомодного, и невольно зарождается предчувствие, что, при новом восприятии, его произведения не сохранят всего своего прежнего благоухания — и не по вине одного только воспринимающего. И действительно, друг нашей доверчивой юности, такой желанный в те дни, когда нам были новы все впечатления бытия, светлое воспоминание прошлого, Тургенев в это прошлое и уходит. На нем видно, как состарелись мы и он.

В значительной мере это об'ясняется тем, что тогда, в прежние нетребовательные годы, мы не замечали его существенных недостатков и за нежной дымкой его очарований, за романтической группой его героинь, за всей этой прекрасной женственностью, не слышали отзвука литературы. Теперь же она предстает перед нами, и явно для нас, как много Тургенев сочиняет, выдумывает и как в нем истинного творца побеждает беллетрист. Он пишет свои новеллы так, как если бы жизнь сама была новеллой. Он всегда заканчивает, между тем как жизнь и конец — понятия несовместимые. Он досказывает и сообщает нам судьбу даже самого второстепенного, мимолетного персонажа и тем как бы исполняет свой писательский долг перед ними; и когда он ставит точку и завершает рассказ, он успокаивается, он думает, что завершил и душу. Это связано с его постоянной наклонностью к округлению и симметричности. Когда же он не знает, как и чем закончить, он, в своих художественных силах всегда ограниченный, разрубает Гордиев узел и заставляет своего героя, на самом интересном месте его жизни, умереть. Так он сделал с Базаровым, с Инсаровым, и напрасно он оправдывается тем, что героическая смерть Базарова только достойно восполнила его нравственный облик: читатели предпочли бы героя живого. И у Инсарова болезнь — момент случайный, но удобный для автора. И «лишний человек» тоже больше прав имел бы на звание лишнего, если бы он не умер так безвременно; впрочем, и сам писатель как бы понимает это, вкладывая в уста Чулкатурина такие слова: «уничтожаясь,

я перестаю быть лишним». Тургенев всегда и начинает. Никто не обходится у него без биографии или формуляра; для них он прерывает нить повествования, так что и герои, и читатели не раз стоят — дожидаются, пока он кончит, пока он вернется из той старины, когда, в княжение Василия Темного, родоначальник Лаврецких выехал из Пруссии...

Тургенев не глубок. И во многих отношениях его творчество — общее место. Если Страхов, с чьих-то слов, назвал его страницы акварелью, то это верно не только в смысле его литературной манеры, его внешней мягкости, его отделанного слога, но и по отношению к внутренней стороне его писательства. Есть сюжеты и темы, которых нельзя и которые грешно подвергать акварельной обработке. А он между тем говорит обо всем, у него и смерть, и ужас, и безумие, — но все это сделано поверхностно и в тонах слишком легких. Он вообще легко относится к жизни, и почти оскорбительно видеть, как трудные проблемы духа складно умещает он в свои маленькие рассказы, точно в коробочки. Он знает, какие есть возможности и глубины в человеке, знает все страсти и даже мистерии, и почти все их назвал, перечислил, — мимолетно и грациозно коснулся их и пошел дальше: например, от подвижничества (в «Странной истории») — к своим излюбленным романам. Турист жизни, он все посещает, всюду заглядывает, нигде подолгу не останавливается и в конце своей дороги сетует, что путь окончен, что дальше уже некуда итти. Богатый, содержательный, разнообразный, он не имеет однако пафоса и подлинной серьезности. Его мягкость — его слабость. Он показал действительность, но прежде вынул из нее ее трагическую сердцевину. В той сфере общественности, где «Записками охотника» Тургенев стяжал себе особенно ценимые публицистической критикой заслуги, он в самом деле дорог тем, что до 19-го февраля освободил крестьян: он их своим описанием дифференцировал, он в их общей и для многих безличной массе распознал отдельные физиономии, разнообразные души, — но самое крепостничество и кровь, позорную эпопею рабства, сумел написать все той же ровной и безобидной акварелью. Он, «не думав долго», согласился смотреть на казнь Тропмана и подробно изобразил ее; а герои его «Жида» улыбались невольно, когда Гиршеля тащили на виселицу: так странны и уродливы были его телодвижения, крики, прыжки... Тургенева легко читать, с ним легко жить, — он никогда не испугает, не ужаснет, какие бы страшные истории он вам ни поведал. Плавный, занятный, такой безукоризненный в форме, тщательно выписывая детали, он удобен. У него — рассказ для рассказа. Он не хочет волноваться сам и озабочен, чтобы не беспокоились и его читатели. Их он видит, с ними считается, ни на минуту не забывает про их существование. Он слишком помнит, что есть публика и есть критика. Он бросает нам всякие воланы — все эти изречения и афоризмы, которые притязают (и часто без успеха) на глубокомыслие и убедительность; он охораши-

вается, и свойственны ему литературное жеманство и манерность. Тургенев изыскан, и даже сновидения посылает своим героям все очень красивые и поэтические; когда он рассказывает то, что ему самому приснилось, вы уже заранее знаете, что он выдумает какую-нибудь элегантную небылицу, какие-нибудь призраки, которых он и в глаза не видел. Неприятно, что он красноречив. И еще — неприятная у него образованность. Он заслужил Кармазинова. Тот гимн культуре, который он заставляет петь своего Потугина, говорит против него самого, как художника. Тургенев слишком печется о цивилизации; он исповедует, что без нее нет поэзии и даже самое «чувство красоты и поэзии развивается и входит в силу под влиянием той же цивилизации». В нем последняя заметна: культура видна на нем издали, блестит как новая и свежая; он себе не ассимилировал ее, не переработал до бессознательной глубины; привычка культуры не стала для него второй натурой, и это его лишает стихийности, делает из его искусства искусственность. Красота в культуре не нуждается.

Далее, может быть, это — суб'ективное впечатление, но порою кажется, что он ревнует своих читателей к своим героям; он не хочет, чтобы последние затмили его самого. Он никогда не входит в свои персонажи настолько, чтобы растворить в них свою авторскую личность; он редко принимает их к сердцу,— для этого надобно было бы то увлечение, которому он чужд. Как-то невеликодушно и не по-отцовски звучат его слова о Лизе: «большим умом ее Бог не наградил». Вероятно, в связи с такой внутренней отдаленностью писателя от его писаний находится и то, что Тургенев не всегда различает и знает творения своей же фантазии. Вот Рудин: он не понятен, не ясен ему самому, и как бы ни старался автор, а за ним и критики, примирить в Рудине его пламенный энтузиазм и его ледяную холодность, его благородство и его склонность жить на чужой счет, он все же не сведен в одно естественное целое. Или наш романист задумал Базарова крупной личностью, но наделил его чертами Ситникова или Кукшиной. Утверждая, что «в пошлости никто бы не упрекнул Базарова», Тургенев сам далеко не спас его от нее и приписал ему, например, неправдоподобные пошлости в роде отзыва об искусстве: «искусство наживать деньги или нет больше геморроя!»; или устами Аркадия долго уговаривал и уговорил его, гордого и самолюбивого, «бунтующее сердце», посетить губернатора, который не попросил его сесть; или вынудил его носить свой нигилизм как вывеску и так часто, некстати и невероятно, хвалиться своим демократизмом и неверием ни во что. Тургенев взял смешную и мелочную сторону нигилизма и вставил смешное в натуру серьезную: получился диссонанс. Это потому, что сам писатель загипнотизировал себя механически наклеенным ярлыком нигилиста и все прилаживал к нему, — и в результате образ Базарова, такой задуманный, представляет собою нестройное сплетение противоречащих между собою схемы и живой личности: формула, которой поработился сам

художник, вносит свое мертвое и разрушительное дыхание в то, что само по себе могло бы быть жизненно и правдиво. Есть правда и жизнь в отношении Базарова к Феничке, есть что-то нежное и человечески-хорошее в обращении его с Павлом Петровичем во время дуэли, и многое другое в этом нигилисте malgré lui, по распоряжению писателя, так симпатично и светло, — но всю эту привлекательность искажает не оставляющая Тургенева предвзятая мысль, что ему нельзя писать обыкновенного, не схематического героя и что Базаров непременно должен выйти нигилистом. Конечно, автор глубоко прав в том, что показал, как не выдержал Базаров своих принципов, как за свое презрение к любви и романтизму он сам оказался романтиком, страстно полюбил и даже к смертному одру своему, точно ангела смерти, позвал Одинцову, чтобы она своим поцелуем дунула на угасающую лампу его молодой жизни, — но эта победа души над теорией оказалась слишком нетрудной, потому что Базарова-теоретика, Базарова-нигилиста Тургенев не осилил и эту грань его написал фальшиво и недоказательно; такую принципиальность не мудрено снести первому же веянию женских чар. Кроме того, Базаров — совсем не типичное русское явление, и это не нигилист, а скептик. Он тоже — лишний человек; есть у него, по крайней мере, много черт этой излюбленной Тургеневым фигуры. Нигилисты — лучшие из них — разрушали для будущего строения, горячо верили, а Базаров не знал, что̀ строить, и нисколько не вдохновляла его та бодрящая и созидательная эпоха русской общественности, в которую ему пришлось жить. Он не кажется молодым. Базаров не тип, а выдумка. Вообще, если Тургенев и пишет с действительности, с натуры, то — лишь на первых порах, для первых штрихов, а затем он ее бросает и уж дальше просто дедуцирует: выводит поступки героев из прежнего описания, характеры — из характеристики; это и обрекает его неправдоподобию.

Приемы его однообразны; самый частый из них, во многих его произведениях, особенно мелких, имеет в себе что-то равнодушное и внешнее: собираются приятели, разговаривают, курят сигары, и вот для развлечения собравшихся кто-нибудь начинает рассказывать то или другое происшествие, которое случилось не с ним самим, а если и с ним, то уж очень давно, так что его можно рассматривать как нечто всячески далекое.

Свое недружелюбивое отношение к человеку Тургенев, между прочим, выражает и в том, что он часто без всякого повода и нужды издевается над своими художественными чадами и как-то обижает их. Читателю невыносимы все эти бесчисленные и противные указания на крашеные волосы мужчин, на безволосых женщин. Он будто царапается, этот злословный и мелочной писатель. Тех, кто ему ничего не сделал, кто ему, как расказчику, совсем и не нужен, — их он, мимоходом, попадя, забирает в круг своей насмешки, причем высмеивает ошибки во французском языке или, чаще всего, наружность, и это

так некультурно — особенно в его утонченных, европейских устах. Такой любитель красоты, он создал столько уродливых фигур, ненужно-некрасивые существа. Из бесконечных примеров напомним хотя бы то, как в рассказе «Несчастная» описывает он похороны героини: на них, оказывается, пришла «какая-то кривобокая девица в синих очках на синем носе». За что обидел ее Тургенев, ее, только здесь и упомянутую, — ни раньше, ни после она не появляется? Неуместна и оскорбительна его шутливость — колорит многих его произведений; так нарушает всю торжественность им же описанной «Смерти» (в «Записках охотника») эта нелепая выходка о соседе, который «повертелся перед зеркалом и крикнул свою собаку Эсперанс, подаренную ему кузиной, старой девицей с отличным сердцем, но без волос». «Лишний человек» умирает, но и в предсмертных своих воспоминаниях говорит о себе, что на балу не был замечен «даже сорокавосьмилетними девицами с красными прыщами на лбу и голубыми цветами на темени». Или в «Дыме», перечисляя собравшихся в Баден-Бадене под русским деревом, писатель нам повествует, что они пробавляются «затасканными, крайне нахальными и крайне плоскими выходками давным-давно выдохшегося французского экс-литератора, в жидовских башмачонках на мизерных ножках и с презренною бородкой на паскудной мордочке, шута и болтуна»: какой поток пошлой брани, и сколько нужно иметь мелкого в душе, чтобы заметить и сказать эту «презренную бородку»! По поводу своей Суханчиковой в «Дыме» Тургенев заговорил о «бешенстве сплетни», но он не чувствует, что когда она, Суханчикова, уже ушла, он сам продолжает ее некрасивое дело и в своих выпадах так часто уподобляется именно ей. Его сатира— сплетня. И часто касается она реальных живых людей, известных русскому обществу: прозрачны все эти псевдонимы — Губарев, Бабаев, Любозвонов. Так вышучивая, высмеивая, выдумывая свои неубедительные имена и фамилии, всех этих Снандулий, Мастридий, Калимонов, Эмеренций, Орбассановых, Хряк-Хруперских, Колтунов-Бабура, Закурдало-Скубырниковых, он полагает, что это остроумно и что он идет по следам Гоголя; между тем здесь только — обида и плоскость. Юмор вообще лежит за пределами его дарования, хотя сам Тургенев этого ни за что не признает и все тянется в сторону гоголевскую; он бывает остроумен, — но лишь в редких случаях (например, так забавно в нескольких словах очертил он фигуру председателя казенной палаты, который чрезвычайно любит природу, особенно в летний день, когда «каждая пчелочка с каждого цветочка берет взяточку»...); обычный же результат его юмористических попыток и обобщений — недоумение. Большей частью именно ради них он не удерживается в центре интереса и рассказа и непременно сбивается на периферию, без чувства меры и без архитектоники изображая комическое, эпизодическое — каких-нибудь Фимушку и Фомушку или Панталеоне.

Внешний, он часто судит по лицу и, мнимый физиономист, от физиономии

исходит к характеру, но, конечно, расплывается здесь в чертах самых общих и бессодержательных. Он думает, что человека можно определить и душу описать; наивно звучат, в «Отцах и детях», слова о том, что «Николай Петрович об'яснил в коротких словах свое душевное состояние и удалился». В коротких словах... И удалился... «Такова была Лиза»: резюмирует писатель и воображает, что исчерпал ее. И он уверен, будто сказал нечто, когда характеризует героиню, что она «склонна к волнению и грусти».

Его падкость на внешнее и сочиненное сказывается и в таких чертах, что всю жизнь и драму своих созданий он нередко строит на фундаменте придуманном: так, Нежданов и Ася чрезмерно и необоснованно страдают от своей незаконнорожденности; Нежданов все время, к удивлению читателей, помнит о ней, и даже Марьяна сама заговаривает с ним об этом. Отчего же толстовский Пьер Безухов в аналогичном положении почти не страдал от него?

Его действующие лица слишком явно служат авторскому замыслу, их разговоры насильственно отводятся в заранее определенное русло, и герои Тургенева Тургеневым связаны; в них не чувствуется самостоятельной жизни, свободной воли. Он Лизу с помощью ее няни, Агафьи Власьевны, сделал религиозной, приказал ей такою быть, а не то, чтобы эта религиозность органически вытекала из ее натуры. В силу этой же особой тенденциозности он без достаточных оснований заставляет, например, Елену предварительно заинтересоваться Инсаровым и много говорить о нем, или Александру Павловну расспрашивать о Рудине, между тем как последний нужен вовсе не ей, а самому автору, который хочет познакомить с ним читателей.

Тот магнит, к которому он побуждает неизменно тяготеть всех своих героев и ради которого лишает их психологической самостоятельности, это — любовь; она занимает у него такое исключительное место, и так часто на разные лады говорит он, что «вся душа слилась в одно чувство, в одно желание, в желание счастья, обладания, любви, сладкой женской любви», что «сильно и ново, и жутко это отдание своей души другой душе». На террасе, на лестнице, в комнатах неизменно встречаются те, кому судил Тургенев влюбиться, и когда в одне двери входит мужчина, в других появляется девушка. Она стоит у него в средоточии жизни, и если бы слово не было так странно, можно было бы сказать, что его характеризует партеноцентризм. Он тонко знает девичье, «невинную шею, покатые плечи, нежную, спокойную грудь, розовые руки с беловатыми кружками на ладонях». Юноши и девушки ходят у него по жизни как-то насторожившись, и ждут одни других. Девушка часто спрашивает, расспрашивает, наводит разговор на тему о любви. Романом у него действительность насыщена, безнаказанно не могут встретиться мужчина и женщина; но хотя он и знает «сладостное томление беспредметных и бесконечных ожиданий», это все-таки — не то глубокое всеобщее ожидание любви, которое

в самом деле таится в каждом дыхании жизни. Тургеневская любовь не имеет мировой и стихийной мощи, не слышится в ней первозданная сила природы, — пусть и говорит он, что в верхушках деревьев, близких к Берсеневу, поднимается легкий шорох, «подобный шелесту женского платья»; пусть от земли и от неба идет на него испарение любви, и чувствует он ее тонкую физиологичность. У Тургенева все влюблены как-то тенденциозно. И он — специалист rendez-vous. И даже мало ему реальных свиданий, так что нужны еще и всякие «Сны», и «Песни торжествующей любви», где показал он страсть бессознательную, на расстоянии, телепатию чувства. У него любовь литературна и, так сказать, с цитатами. Она разбавлена, ослаблена и присоединена к чему-то производному. В словесности почерпает она свой источник и вдохновение, и редко любовники обходятся без посредничества книги: письмо Татьяны к Онегину, Анчар, Фауст, Гейне, Герман и Доротея, в крайнем случае — хоть Юрий Милославский, но непременно что-нибудь книжное, — по меньшей мере, как увертюра к дальнейшему. Преломленная через призму литературы или героизма, всякой необыкновенности, любовь Тургенева представляет собою романтическую надстройку над реальной жизнью, — а жизнь в такой надстройке не нуждается, потому что она прекраснее романтизма, поэтичнее поэзии. Наш романист облекал любовь в изысканные формы, пренебрегал ее великой простотою и естественностью, в противоположность Толстому, и, придумывая разные комбинации любви, искал ее магии вне жизни, в каком-нибудь красивом безумии княгини Р. из «Отцов и детей»; он всегда интересовался, любят ли его герои художество, искусство, читают ли они стихи и романы или нет (как не читала их Вера Николаевна из «Фауста»), и это внешне-эстетическое мерило играет у него большую роль, — бо́льшую, чем внутренняя, прирожденная, не книжная красота людей. Самое нарастание чувства всегда показано у Тургенева слабо, — вернее, оно у него только рассказано, сообщено читателям. Дан только материал, и его не выясняют, не разрабатывают те нежизненно-значительные, выдуманные разговоры, которые ведет между собою тургеневская чета. И если пленяют отдельные сцены любви, если на всю жизнь ароматным воспоминанием остаются зеленые рощи Кунцева и та часовенка, где узкую, розовую руку Елены целовал Инсаров, то в общем герои Тургенева не столько влюблены, сколько влюбчивы, и в их чувстве нет даже страстной чувственности, а есть сердечная слабость, и почти все его мужчины своей существенной чертой имеют женолюбие, которое соединяется в то же время с каким-то подколесинством — желанием в решительную минуту выпрыгнуть в окно. А всех его героинь отличает какой-нибудь тонкий физический недостаток, лишнее обаяние; он заметил даже, что серые глаза Елены были окружены крошечными веснушками. Про одну женщину, Полозову, мы читаем у него, что в ней был «разбирающий и томящий, тихий и жгучий соблазн, каким способны донимать нашего

брата, грешного, слабого мужчину, одне — и то некоторые, и то не чистые, а с надлежащей помесью — славянские натуры». Жена Лаврецкого «сулила чувству тайную роскошь неизведанных наслаждений; она сдержала больше, чем сулила». Одинцова, которая засыпает «вся чистая и холодная, в чистом и душистом белье», получила «тайное отвращение ко всем мужчинам, которых представляла себе не иначе, как неопрятными, тяжелыми и вялыми, бессильно-докучливыми существами». Это — большое недоразумение считать Тургенева поэтом целомудренным. Наоборот, кроме приведенных только что примеров, уже та сцена из «Нови», когда Мариана и Соломин так заботятся о том, запирает ли ключ в двери, отделяющей комнату героя от комнаты героини, — эта сцена создает впечатление, совершенно противоположное духу стыдливости, и совсем нет ничего целомудренного в такой заботе о собственном целомудрии. И когда Мариана обещает Нежданову быть е г о, если он сознает свое право на нее, то здесь тоже читатель испытывает не то, на что рассчитывал автор. И вовсе не умиляет, что Клара Милич так помнит о девственности Аратова и Аратов тоже много думает на тему: «она — нетронутая, и я — нетронутый». Вообще, Тургенев, кажется, не имел мужества говорить о любви так, как ему хотелось; он выдумывал женщин, облекал их мнимой значительностью, неискренне идеализировал неидеальную Ирину; что он сведущ в «науке страсти нежной», этого он не скрыл, но ему бы следовало итти дальше и свободнее, и тогда в нем выступили бы скрываемые теперь черты русского Боккачио.

То, что он не обладал силой найти себя и отвагой быть самим собою, — это и в других отношениях значительно вредило ему, как писателю. Он помнил про общество, про молодежь, не хотел уронить себя в ее глазах и вводил в свои романы начала общественные, ему в сущности чуждые. Для того чтобы удовлетворить требованиям современности, он, чистый художник, он, прирожденный эстетик, считал нужным торопливо отзываться на мотивы гражданские, на злобу дня, и терпел в этом жестокое и заслуженное крушение. Когда он не жалеет грубых сатирических красок на фигуру Сипягина, вам слышится здесь явное угождение свободолюбивой молодежи, и Тургенев делается похожим на своего Паклина: он тоже изо всех сил старается показать себя в либеральном свете, он тоже усердствует и тоже встречает одно недоверие и насмешку. В своем творчестве несвободный, он и не создал великих творений. Что-то держало его за руку, водило ею, мешало силе его изобразительности. Его душа была меньше его таланта. Правда, своей эстетики он не отдавал, ею ни за что не поступался, искренне любил красоту (хотя она и не оберегла его от красивости); и в этом — его лучшая заслуга; он, действительно, чувствовал «то оцепенение, тот холод и сладкий ужас восторга, которые мгновенно охватывают душу, когда в нее неожиданным налетом вторгается красота». И это для него характерно, что от хождения в народ ушел эстетик Не-

жданов в смерть (правда, — для отрицательного отношения к хождению достаточно было бы одного ума, а не эстетики). Но все же Тургенев как-то делился, угождал, выходил за пределы своей художественной компетенции, и потому он дал русской словесности меньше, чем как писатель мог бы ей дать.

Он хорош, когда он прост, когда он остается в пушкинской атмосфере «Повестей Белкина», когда любовно говорит о людях обыкновенных и рисует чувства сердец элементарных. Такие очерки, как «Два приятеля», «Часы», «Рассказ отца Алексея», производят трогательное и чистое впечатление, — навсегда запоминается, например, из «Часов» образ Раисы, девушки-страдалицы, или ее маленькой сестры: трехлетней девочкой она онемела и оглохла в один день, оттого что пчелиный рой облепил ей голову; и теперь, когда кто-нибудь смеется, девочка испуганно плачет, — «не любит, когда смеются»: какая большая трагедия в маленькой душе! Или отец Алексей рассказывает, что были «дни благочестивые, ночи тихие», и прикорнул к нему сын его, бедный Яков; а когда умер несчастный юноша, Марфа Саввишна «его обставила всего цветами и на сердце ему цветы положила», — женщина, дающая сердцу цветы, так обычна у Тургенева и так прекрасна. Или старики Базаровы, поддерживающие друг друга на могиле сына, милые и живые, не могут уйти из воспоминаний русского читателя.

Но замечательно, что сам Тургенев всей этой простоты и красоты, проявленной и на лучших страницах «Записок охотника», повидимому, в себе не ценил и особенно тяготел к натурам сложным, к проблемам трудным. По крайней мере, когда он рисует две параллельные четы или хотя бы двух героев, он всегда больше занимается теми, кто ему кажется умным и значительным, а прочие составляют лишь фон для последних или своей элементарностью должны оттенять их. Так, Одинцова для него важнее Кати, Елена — Зои, Ирина — Татьяны, и не милое, им самим очаровательно написанное чувство Александры Павловны и Лежнева находится в фокусе его эстетического внимания, а больше умничающая, идейная, сочиненная любовь Рудина и Наташи. У него — иерархия людей.

Выносишь такое впечатление, что и его самого тянуло к простым людям, к простым девушкам, но что силен был в нем какой-то писательский ложный стыд, который и побуждал его не останавливаться на них подолгу. Вот героиня «Бреттера» — она так хороша в своей несложности, а может быть, еще лучше ее та горничная Маша, которая во время свидания своей барышни с Лучковым выставила из-за кустов свое круглое лицо. Или — ласковая обиженная героиня «Свидания», та, чьи разбросанные цветы, пренебреженные другим, подобрал Тургенев, — и, давно увядшие, «до сих пор» эти бедные васильки хранятся у него, до сих пор хранятся они в памяти русских читателей... Или — Марфа Тимофеевна из «Дворянского гнезда», эта чудная старушка, которая молча

целует попеременно «бедные, бледные, бессильные руки» Лизы и в которой вообще столько прекрасной человечности и русской стихии показал Тургенев.

Одно из лучших воплощений нашла себе эта русская стихия в его прославленных пейзажах, и, действительно, глубокое чувство любви к родной земле вложено в эти бессмертные слова умирающего: «...я бы хотел еще раз надышаться горькой свежестью полыни, сладким запахом сжатой гречихи на полях моей родины; я бы хотел еще раз услышать издали скромное тяканье надтреснутого колокола в приходской нашей церкви; еще раз полежать в прохладной тени под дубовым кустом на скате знакомого оврага; еще раз проводить глазами подвижный след ветра, темной струею бегущего по золотистой траве нашего луга». Патриот русской природы, Тургенев один из первых открыл и заметил ее скромную красоту. Его описания природы часто являются самыми сладкими из его сладких строк. И одна из их положительных особенностей — та, что они в общем чужды антропоморфизации, скупы на олицетворения, и, говоря о природе, Тургенев в природе остается. Там, где пейзажи сливаются с настроением героев (например, та ночь, в которую Лаврецкий из своей деревни провожает Лизу, или мистический ландшафт «Бежина луга»), там, где они продолжают собою душу, их нельзя воспринимать без волнения. Но (как жалко, что и здесь нужна оговорка!..) — но бывает и так, что они представляют собою лишь художественный разговор о погоде; возникает и такое впечатление, будто Тургенев описывать природу считает своим долгом и помнит, что он ее любит. И тогда его пейзаж, слишком детальный, без синтеза, без ярких обобщений, вовсе не привлекает и является лишь рамкой, в которую автор облекает свой сюжет. И с последним природа не сливается в одно.

Часто прямолинейный, общий и поверхностный, Тургенев зато искренен и увлекается там, где рисует разлуку с жизнью уходящей, где слышит ее последние грустные аккорды, где в колорите меланхолии показывает эту «одинокую, тяжелую» слезу Павла Петровича, в котором трепещет целая жизнь. И так хорошо заканчивает он свою милую «Асю»: «осужденный на одиночество бессемейного бобыля, доживаю я скучные годы, но я храню, как святыню, ее записочки и высохший цветок гераниума, тот самый цветок, который она некогда бросила мне из окна». Встает перед нами и другой бобыль, «черная лилия» Михалевич со своим «легким до странности чемоданом» (такой же был и у Рудина). Образ Санина из «Вешних вод» проникнут истинной элегичностью, и этот портрет дочери Джеммы, присланный из-за океана, тихой болью и грустью воспоминания волнует душу. Жаль только, что Тургенев нарушил чувство меры и заставил Санина собираться в Америку. Едва ли он соберется... Зато безупречно-прекрасна заключительная страница «Дворянского гнезда», и столько сердца и содержания вложено в эти слова: «я — Лаврецкий»: нежная и чистая, не то словесная, не то струнная элегия русской литературы!

Все уходящее, отмирающее, ликвидация жизни были близки Тургеневу потому, что и сам он всегда оглядывался назад и печаловался на иссякновение дней своих. Он не был благодарен к жизни вообще, и к своей личной; между тем она дарила ему так много, дала ему пережить не только собственную молодость, но и всю эту молодежь его произведений; невеликодушный, он тосковал, плакался и, такой поклонник Пушкина, никак не мог повторить за ним этого мудрого и ясного, и благородного: «простимся дружно, о юность легкая моя!» Как наказание постигла его старость, и он уныло ее сознавал. Он не умел быть старым. И не хотел он победить в себе всякую зависть и это понятное, но не мужественное сожаление о розах, которые были так хороши и свежи, о всех этих девушках, которые цветут не для него. И потому не трогает его изящный пессимизм, его томная и красивая печаль, не вызывает сочувствия дух усталости, который веет над его последними страницами. Он знал этот «невольный испуг», когда человек, просыпаясь, спрашивает себя: «неужели мне уже тридцать... сорок... пятьдесят лет?»; у него был неподдельный страх старости, страх смерти, — но в литературе он кокетничал и с самой смертью.

Не для того чтобы ослабить жесткость предыдущих строк, не для того чтобы смягчить оскорбление литературного величества (если только можно считать оскорблением трудно и нерадостно созидавшееся убеждение читателя), — а во имя истины следует прибавить одно: то, что сказано раньше, можно и должно сказать о Тургеневе, но все же Тургенев, это — музыка, это — хорошее слово русской литературы, это — очарованное имя, которое что-то нежное и родное говорит всякому сердцу. Может быть, это не мирится с его характеристикой, нами предложенною только что, но это — факт, психологический факт. Credo quia absurdum est. Впрочем, не абсурдно, не лживо то дуновение красоты, которое все-таки несется, несется на нас от клавикорд тургеневской поэзии. Можно отвергнуть Тургенева, но остается именно тургеневское, — та категория души, та пленительная камерная музыкальность, которой он сам вполне не достиг, но счастливая возможность которой явствует из его же творений. Сладкий запах лип, и вообще эти любимые тургеневские липы, и старый сад, и старинный ланнеровский вальс в истоме «незаснувшей ночи», и «особенный, томительный, свежий запах русской летней ночи», и в ее тенях невидимый, но милый Антропка, которого тщетно кличет звонкий голос брата, и те жаворонки, что на крыльях своих уносят росу и ею орошают свои ликующие песни, самый воздух утра пронизая музыкой, и все эти сирени и беседки, освященные тургеневской любовью, и пруд из «Затишья», и тихая Лиза в тишине монастыря, и усадьба, теперь испепеленное дворянское гнездо, над которым в наши дни грустно склоняется седая тень Тургенева, и, как душа всему этому, фея усадьбы, молодая девушка, та, которая некогда чаровала воображе-

ние русских юношей и под заветным именем все той же Лизы или Елены, или Маши, или Наташи будила чистейшие видения идеализма—все это духовно не умирает, и с ними и постольку не умирает и Тургенев. Он уходит в прошлое, но прошлое не смерть. Над ним реет благодарность за все, что он дал нашей молодости; нельзя обернуться назад, чтобы не увидеть его, чтобы не обступили нас подернутые элегической дымкой хороводы тихих теней. Об'ективная правда многое в нем осуждает и горечь своего невольного отрицания вносит в его сладостные страницы; но суб'ективно Тургенев остается дорог, как настроение, как воспоминание, как первая любовь.

ОСТРОВСКИЙ

Мир Островского — не наш мир, и до известной степени мы, люди другой культуры, посещаем его как чужестранцы: в своих главных очертаниях он лежит перед нами лишь как об'ект постороннего наблюдения, как сценическое зрелище. Далек от его существа обычный строй наших помыслов, воззрений и нравов. Чуждая и непонятная жизнь, которая там происходит, в своем внешнем укладе и в своих интимных отношениях, в своей физиологии и психологии, может быть любопытна для нас, как все невиданное и неслыханное, но сама по себе не интересна та человеческая разновидность, какую облюбовал себе Островский. Он дал некоторое отражение известной среды, определенных кварталов русского города, но не поднялся над уровнем специфического быта, и человека заслонил для него купец. Это царство хозяев и приказчиков, свах и ворожей, эта область нелепицы и самодурства, пьяного разгула и мелочной расчетливости, эти странные фигуры, исковерканные слова и уродливые мысли — все это цепко держало автора в своей притупляющей власти. Быт наложил свою печать на бытописателя. Когда Ларисе предлагают богатое покровительство, она пошло восклицает: «у меня перед глазами заблестело золото, засверкали бриллианты», — вот именно это золото, эти «кандалы» своею тяжестью всегда мешали Островскому взойти на высоту общего и вечно-человеческого. Все эти богатые и бедные невесты, бесприданницы и бешеные деньги гипнотизировали его самого; во всей этой удручающей меркантильности виноват не только быт, но и его изобразитель. Пьяными актерами, разноцветными фонариками, музыкой и цыганами увлекаются не только купеческие удальцы, но и сам драматург, — точно и он думает, что это — предел кутежа и широкой натуры. Он как-то принял своих чиновников, своих Бальзаминовых, свое купечество и мещан — всерьез. Раб своих героев, член своей среды, Островский неосторожно подпал даже ее морали, и в последних словах Глумова из комедии «На всякого мудреца довольно простоты» слышится реабилитация карьеризма, слишком скорое примирение с плутовством. Негодование — вот чего совершенно нет у Островского. Дух практицизма и элементарной этики веет от его произведений. Есть нравственная тупость и нет честности. А в лице Жадова, в этом бездарно-безжизненном лице, он честность опошлил.

Быт освободил его и от психологии. Внутреннюю жизнь, ее волнения и катастрофы автор понимает лишь как порождение какой-нибудь резкой внешней силы; например, для той же Ларисы весь узел драмы заключается в отсутствии приданого, — как будто ее нравственный облик изменился бы, если бы у нее были деньги! Любовь и деньги Островский вообще ставит на одну доску. В неумолимое движение судьбы и психического развития он грубо вмешивает начало материальное; при этом он не знает разницы между событием и происшествием, между внутренней необходимостью и внешней случайностью. Душа у него не бывает сама себе причиной. Он понимает ее без всякой перспективы, так плоско, что этим возмущает читателя; она у него необыкновенно быстро меняется, точно декорация; многие его герои и героини вынимают из своего сердца одно чувство и с легким сердцем заменяют его другим. У него — выдуманные и невыстраданные, совершенно безболезненные переходы чувств; у него — такая оскорбительная поверхностность эмоций, что ему ничего не стоит, например, сердце своей Юлии из «Последней жертвы» в одну минуту перебросить от Дульчина к Флору Федулычу, — а ведь как страстно, казалось бы, любила она первого!.. Какой-то шутник среди своих шутников, Островский принизил человеческие страсти и страдания, — они под его пером измельчали, и оттого жизнь превратилась в анекдот. Драматург ни разу не коснулся истинных источников трагизма. Он даже не знает, не понимает, где начинается настоящая драма. И это так естественно, потому что свободные души людей он связал патриархальностью, бытом, — а где внешняя связанность, там нет драматизма. «Не своей волей живу», говорят его персонажи. У него так мало внимания к индивидуальной душе с ее волей и волнениями, что даже его Катерина — по истине, «луч света в темном царстве» и, на ряду с Любимом Торцовым, Кулигиным, Надей («Воспитанница»), один из немногих лучей света в его произведениях вообще, — даже она гибнет в коллизии не с мужем, а с его матерью, т.-е. с живой властью денег, с живым воплощением того же быта, силы общей, растворяющей в себе единичные сердца. Только Островский мог в любовной трагедии меньше всего остановиться именно на любви, на страсти, и сделать центральной и фатальной фигурой — свекровь. В пьесе «Сердце не камень» он тоже попытался изобразить любовь, но тоже удалась ему только бытовая рама, а не самая картина. Кроткой тенью проходит Вера Филипповна, бедная узница супружеского дома, — и в тени остается именно то, что должно бы придавать ее образу наибольший интерес и драматическую значительность: ее любовь к Ерасту. Вся внутренняя жизнь этой женщины растворилась в ее всепрощении, в ее боязни греха, в ее бесконечной доброте. Потонули в бесцветной смиренности ее существа все ее чувство и вся борьба, и вся драма. Святая заслонила женщину, и как Снегурочка растаяла героиня.

Так Островский чужд истинной динамике, и понятна ему только свое-

образная статика, жизнь в ее окоченелости, или параличе. Но и ее приходится принимать на веру, так как она не показана в своих общечеловеческих основах. Мы должны верить Островскому на слово, что есть такие люди, такая жизнь, такие разговоры; верят же путешественнику, который вернулся из диких, неисследованных стран. И, однако, у читателя-скептика является мысль, что все это — лишь яркие, колоритные анекдоты из купеческого быта, что грубые краски здесь сгущены, комические линии утрированы, психология преувеличена. Трудно, например, признать, что правдоподобна эта кичливость богатством, присущая богачам Островского, которые будто бы никак не могут привыкнуть к своему достатку и каждое мгновение чувствуют его. Трудно признать, что Тит Титыч серьезно опасается, как бы ему не пришлось уплатить за бесчестие триста тысяч проходимцу, которого он ударил. Многое трудно признать.

Автор хорошо уловил характерный танец жизни, подсмотрел комические позы, внимательно подслушал забавные речи, — но эту забаву сделал однообразной. Он из богатого родника народности почерпнул сочные, свежие, стильные русские слова, и их национальный узор привлекает оригинальной красотою, — но все это значительно выиграло бы, если бы было соединено с разработкой души. Между тем у Островского слова существуют ради красного словца и порою оторваны от уст, которые их произносят, — запоминаешь эти смешные фразы, ужимки, словечки, но, собственно, герои его сливаются в одну безличную массу. И пьеса слишком похожа на пьесу, одна — на другую.

Когда же он уходил из современности, из среды, ему слишком хорошо известной, когда на тяжелых крыльях своих славянофильских воззрений и симпатий порывался за пределы XIX века или совсем за пределы реальности, то здесь он впадал или в скучные, бездейственные, бесталанные хроники, порою скрашенные только сжатостью и чистотою языка, или в «Снегурочку», где несомненное дуновение весенней ласковости и поэзии все же заглушено фольклором, литературой, и далеко не выдержаны сказочная простота и наивность. А в таких банальных пьесах, как комедия «Не так живи, как хочется», где порочный муж неожиданно и быстро исправляется и под звон великопостных колоколов сбрасывает с себя путы соблазна, — там русское, наоборот, слишком выдержано. Герои ни на минуту не забывают, что они — русские. Былинный склад и лад речей не производит хорошего впечатления именно потому, что в нем нет главного достоинства былины — наивности. Все эти «лебедь белая», «красный молодец», «дуга писаная», «заря ты моя восхожая» — все это звучит искусственно, все это сделано; вообще, народное, самобытное часто переходит у Островского в щегольской национализм лукутинских табакерок. У него не стиль, а стилизация. И все это творчество производит такое впечатление, точно он сочиняет для народного театра или детей, точно он получил какой-то

заказ. Он не столько пьесы пишет, сколько репертуар создает. И характерно, что некоторые свои произведения он сочинял не один, а вдвоем. Ему, не знавшему вдохновения и творчества, легко было играть в четыре руки.

В общем, он глубоко некультурен, Островский, внешний, элементарный, в наивности своих приемов, на плоскости своих комедий-пословиц, со своей прописной назидательностью и поразительным непониманием человеческой души.

Он не брезгает и пошлостью, часто копошится возле нее, возле «красавцев-мужчин» и старой Уланбековой, которая сходится с мальчиком Гришей, и Гурмыжской из «Леса», которая сходится с гимназистом, — и только спасает «Лес» симпатичный дух актерской богемы и этот прекрасный Несчастливцев, перенесший в жизнь свой театр, свои слезы, свою благородную трагедию...

Театр вообще, столь близкий и дорогой Островскому (кажется, — самое излюбленное для его души, пафос его жизни), — театр много помог и помогает его пьесам, и оне вошли в сознание и память русского читателя именно при свете рампы. Островский без сцены не обойдется, — нужны его комедиям ее третье измерение, ее выразительность. Созданные им фигуры вдохновили лучших представителей русского комического театра, и большой яркостью и характерностью загорелись оне в артистическом воплощении. Определенному таланту Островского подсобили таланты чужие. И возникло смешное и веселое, забавное и остроумное. Но этого мало. Ибо все это поверхностно и специфично, и многое из этого уже ушло и уходит из жизни, даже и пресловутое самодурство, а с ним уходит и Островский. Он теряет смысл.

ПИСЕМСКИЙ

Известно, что Писемский ведет свое духовное происхождение от Гоголя: «Мертвые души» и «Тысяча душ» об'единены не только сходством заглавия, но и внутренними особенностями литературной манеры. И здесь, и там — картины быта, яркость жанра, сатирические приемы, физиология русской общественности. Калинович соблазнам богатства подпал не в меньшей степени, чем самозванный помещик Чичиков, владелец мертвого. Правда, Калиновича автор потом возродил, сделал его, в должности вице-губернатора, энергичным искоренителем зла, но и тогда не освободил его от сухости сердца, не говоря уже о том, что обновление героя оказалось так же неубедительно и неудачно, как и попытка Гоголя нарисовать положительные образы. У обоих писателей эстетически живы почти только мертвые, а живые эстетически мертвы. Оба они бледнеют, когда идеализируют, и только реализм возвращает им жизненную силу. Замечательно, что Гоголь это не вполне и не всегда сознавал, между тем как Писемский отдавал себе ясный отчет в недостатках своего великого учителя, косвенно — и своих, и хотя не отрешился от них сам, но умел смотреть на себя правильно и понимал, где он, Писемский, начинается и где кончается. Это видно, между прочим, и из той критики, которой меньший подверг бо́льшего, Писемский — Гоголя. Именно, до-гоголевскую и до-пушкинскую словесность автор «Тюфяка» осуждает за то, что в ней царило «направление напряженности, стремление сказать больше своего понимания, выразить страсть, которая сердцем не пережита, — словом, создать что-то выше своих творческих сил». И следы этой напряженности и неестественности он видит и у самого Гоголя: в его ранних пейзажах, в его олеографических женских портретах (Аннунциата, полячка из «Тараса Бульбы», Улинька), в его сочиненных мужских образах (Костанжогло, Муразов). Гоголь не удержался в пределах своей художнической компетенции, стал меньше себя как раз потому, что хотел стать больше себя: в этом обвиняет его Писемский, для которого так характерно это требование — не говорить больше того, что понимаешь, жить по средствам, сообразоваться с мерой уделенных тебе творческих сил. Честный, трезвый, почитатель здравого смысла, теоретик практичности, никого и ничего

не прихорашивающий, создатель Ионы Циника и даже родственник ему, Писемский хочет держаться на уровне жизни, не любит ее волнений, ее моря — особенно взбаломученного; себе на уме, на большом житейском уме, лукавый и язвительный, способный к юмору, он уверен, что совсем заглушил в себе романтика и поэта, что никакие иллюзии не обманут его, что лицом к лицу стоит он с самой реальностью. Снимая с пьедестала других, он не становится на него и сам; когда, своеобразно смешав себя с кругом своих героев и себя же выведя под собственным именем (он вообще действительности не разрешил бы псевдонима), он заставляет Софи разговаривать с m-r Писемским, то, не напрашиваясь на комплимент, искренне говорит о себе: «моя неуклюжая авторская фигура». Ему в самом деле свойственна какая-то писательская неуклюжесть; приземистый, не только знаток земли, крепкий земле, но и данник ее тяжести, мастер крестьянской речи, в литературу ходок от мужиков, несентиментальный заступник их горькой судьбины, уважительный к ним, но ими не ослепленный, не потакающий им ни в их смешном, ни тем менее в их страшном, пристыдивший в их среде снохача-батьку, готовый обменяться с ними крепким словцом, вообще — сопричастный психологическому циклу нашего национального ругательства, здоровый в своей грубости, никогда не пресный, но с солью, не слишком тонкой, не аттической, Писемский так самобытен, так народен и кряжист, что своими писаниями он родной стихии точно оброк платит. Дворянин по происхождению, но крестьянин по духу, непосредственный и нецеремонный, он именно поэтому и не мог быть изящным, утонченным, и светских манер в литературе от него требовать нельзя. Мужик нашей словесности, он пил жизнь прямо из пригоршни, не брезговал мутным, не гнушался и памфлетом; насмешливый, иногда и желчный, снабженный острым чувством анекдота, он, может быть, чрезмерно изобличал, слишком заглядывал в пошлость, но во всяком случае постоянно держался только своего инстинкта, не знал никакой предвзятости и сетовал на тех писателей, которые не сами живут в жизни, «втянутые в ее коловорот за самый чувствительный нерв», а наводят о ней предварительные справки и «отбирают показания» от сведущих лиц. Резкий и решительный, Писемский зато и чужд был по отношению к своим сюжетам и героям всякой косвенности и обиняков.

Но вот, сознавая границы своего дарования, которое больше всего сказывалось там, где он сочной кистью писал русскую характерность, сцены быта, простые фигуры простых людей, Писемский за эти пределы все-таки выходил, иной раз нажимал педаль, мелодраматизировал, — вообще, нарушал требования своего же эстетического кодекса. И это неудивительно, потому что дно его живого таланта всегда было видно и родник его творчества иссякал: его доставало для эпизодов, для отдельных образов, для разрозненных глав, но для больших и цельных построений, для художественной законченности — естествен-

ных богатств оказывалось мало. И слабой выходила архитектура иных произведений, растянутых и вялых, и не отличала их проникновенность и глубина, и много лишнего, и неценного, и сочиненного сохранилось в наследии Писемского.

Такая непоследовательность и скудость, и нарушение собственной заповеди, воспрещающей сочинять, это — недостаток, разумеется. Но есть у него и такая непоследовательность, которая является достоинством. Пристальнее вглядываясь в «неуклюжую авторскую фигуру» Писемского-реалиста, писателя-практика, мы замечаем, что романтизм он в себе поборол, но не поборол совсем. Романтик по-неволе, где-то в последней глубине идеалист неисправимый, хранитель чистых ценностей, — вот кто жил в Писемском, под его грубой и житейской оболочкой. Бытописатель чиновничества и сам по карьере своей чиновник, он очень настаивает на том, что «по разного рода канцеляриям... в этих плешивых, завитых и гладко стриженых головах, так прилежно наклоненных над черными и красными столами, зачахло и погребено романтизму и всякого рода иных возвышенных стремлений никак не меньше», чем в других профессиях. И хотя он определяет театр, как «искусство не быть самим собою», но романтику сцены принимает очень близко к сердцу и окрашивает ею многие свои страницы, и все возвращается к Шекспиру. Он живет литературой, литературными интересами, вносит их в самую фабулу своих рассказов; в «Старческом грехе» сильное впечатление производит эта панихида по только что убитом Пушкине, — «студенты почти навзрыд плакали»... «ну, панихидка, не лицемерная... не фальшивая!», — говорит священник, кончив службу и пожимая руку то у того, то у другого из студентов». Писемский, может быть, не хотел быть человеком сороковых годов, но, все-таки, был им. Эстетизма в себе он заглушить не мог, и Сикстинская Мадонна для него, это — «не картина: это разверзлись небеса, и оттуда видение», и перед Мадонной героине «вдруг припомнилась вся ее жизнь, и ей сделалось как-то неловко». Неловко грешным перед святостью красоты. Он пытается оправдать Калиновича, «один раз шагнувшего против совести», там, в Петербурге, где в звуках шарманки «плачет и стонет душа человеческая, заключенная среди мрака и снегов этого могильного города», но ему самому не нравится, что Калинович «старообразен», что, как и Молотова у Помяловского, его соблазняет комфорт, и по этому поводу наш автор, только притворяющийся, будто ему по душе «солидные, благоразумные молодые люди нашего времени», с горечью разочарованного идеалиста замечает: «для нас, детей нынешнего века, слава... любовь... мировые идеи... бессмертие — ничто перед комфортом, все это в душах наших — случайное: один только он стоит впереди нашего пути, с своей неизмеримо-притягательной силой; он один — наш идол, и в жертву ему приносится все дорогое, хотя бы для этого пришлось оторвать самую близкую часть нашего сердца, разорвать

главную его артерию и кровью изойти, но только близенько, на подножии нашего золотого тельца».

Так между литературным практицизмом и идеализмом протекало творчество Писемского. И на его общественных симпатиях и антипатиях тоже сказалась эта двойственность: из движения шестидесятых годов воспроизвел он преимущественно смешные и темные стороны, то есть не типичные, поссорив себя с критикой и большинством читателей; но едва ли не потому случилась эта ссора, что не поверили ему, — и напрасно не поверили, — когда, осмеивая иных прогрессистов, он утверждал: «Не об общественном, разумеется, служении говорим мы здесь. Благословенна будь та минута, когда в обществе появилось стремление к нему!» Поверили только насмешке Писемского, а не благословению его. Между тем, он смеялся и над той «желчно-дворянской болезнью», которой после 19-го февраля заболели многие потомственные и прирожденные крепостники. Между тем, для него было «свойство жизни вовсе не таково, что она непременно должна быть гадка».

Это убеждение исповедовал такой писатель, который именно гадкое изображал больше всего и души которого оно, однако, себе не поработило. Не заглохло в ней осуждение мещанства, стремление к нравственной романтике, и это знаменательно, что, прежде чем случилась с Писемским, говоря его словами, «последняя житейская неприятность — предсмертная агония», его мысли витали в сфере мистической, его угасавшее вдохновение отдавало себя обетованиям и чаяниям масонства, уносилось за пределы того быта, который нашел в нем своего художника, своего питомца, но и своего критика. Был Писемский представителем литературной деловитости, было его художество приближено к почве; но вольно и невольно в прозу жизни и прозу своей натуры вносил он очень существенные идеалистические поправки, помнил о чистой любви, о белых масонских перчатках.

САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН

Сам Щедрин не завещал себя новым поколениям. Он так об этом говорит: «писания мои до такой степени проникнуты современностью, так плотно прилаживаются к ней, что ежели и можно думать, что они будут иметь какую-нибудь ценность в будущем, то именно и единственно как иллюстрация этой современности».

Прав он в значительной мере, но не всецело. Самородок своего таланта Щедрин, действительно, разменивал на такую публицистику, которой по самым условиям ее природы не суждена долговечность. Слишком современный, он переполнял свои страницы злобою русского дня, пересыпал их намеками, уколами, рисовал определенные портреты и называл реальные собственные имена. Оттого многое у него теперь непонятно и неинтересно без комментария; к его тексту часто необходимы подстрочные примечания.

Таков, однако, не весь Щедрин. В том, что от него остается и останется, в ценных долях своего непомерно обильного писательства, он раньше всего производит впечатление силы. Он — крепкий, терпкий; его не забудешь, если хоть раз отведать от его суровой трапезы. Есть что-то в его даровании сердитое и строгое. Можно не любить Салтыкова, но с ним нельзя не считаться. Не только автор, но и авторитет, он в литературе — какой-то «сам»; и если бы в своей частной жизни он был самодуром, то это бы только соответствовало его художническому облику. Странное дело: читатель его почти боится, как-то робеет в его присутствии, ставит себя в положение его героев, — а они-то уж наверное имеют все основания трепетать перед ним. Писатель-начальник, привередливый и требовательный, взыскательный и беспощадный, язвительный и придирчивый, Салтыков — брюзга. Он в разные эпохи жил и всеми эпохами был недоволен. Он пропустил мимо себя много людей и почти никого не похвалил. От него больно достается. Прирожденный сатирик, бесцеремонный и циничный, он — мастер насмешки, седой «великий мастер» масонской сатирической ложи. При этом Щедрин, как и подобает его сану, собственно, не шаржирует. Его гиперболизм — естественный, не больший, чем тот, какого требует самый стиль сатиры. Его увеличительное стекло преувеличивает в меру своего назначения. Справедливо отклоняет он упреки в карикатурности: «карика-

тур нет... кроме той, которую представляет сама действительность». Конечно, на ловца и зверь бежит; и Щедрин, ловец специфический, видел только то, что мог видеть, — и, несомненно, к свойствам его таланта приспособлялись факты, к зрению — зрелище; но во многом был он прав и правдив, и порою неизвестно было, что к чему иллюстрация: Салтыков ли к русской жизни, или русская жизнь к Салтыкову. К тому же, его сатира не узка, — слишком не узка: даже меньшей надо было бы ей пожелать многосторонности.

В самом деле: он по преимуществу ополчается на гнусность и пошлость чиновничества, на те особенности быта, которые обусловливаются пороками власти и властью беззакония; у него Угрюм-Бурчеев и его предшественники, его преемники, его товарищи и подчиненные, выступают на фоне такого пейзажа, где над пустыней вместо неба нависает «серая солдатская шинель»; у него — всякие помпадуры, простые и «чрезвычайно вышитые», и он в самых различных вариациях изображает наших национальных героев, «Сидорову козу и Макара, телят не гоняющего»; вообще, население его книг так плотно, столько у него человеческих образцов, такая у него пышная кунсткамера, что этот музей Щедрина едва ли оставляет незаполненной хоть бы одну рубрику, хотя бы одну полочку официальной русской патологии, — скорее здесь избыток и повторения. Но в то же время от своей едкости щедро уделяет сатирик и обществу; не одни бюрократические пастыри, но и пасомые служат мишенью для его метких стрел. Те, кто литератора Крамольникова, попавшего в беду, робко чураются; те либералы, которые свой либерализм тратят экономно и «применительно к подлости»; рыцари пустословия и «обильного словотечения» — все они в руках Салтыкова побывали. У него много презрения, и в конце-концов, не разбираешься в круговой поруке жизни, кто больше этого презрения заслуживает — жрецы или жертвы начальнической формулы: «обыватель всегда в чем-нибудь виноват». «Говорят, что я изображаю в смешном виде русских консерваторов... но тут же рядом и в столь же неудовлетворительном виде я изображаю и русских либералов» — так определяет сам автор то обвинение в «двоедушии», которое ему не раз приходилось выслушивать и которого он, разумеется, не принимал. Оттого не принимал, что его резкость «имела в виду не личности, а известную совокупность явлений, в которой и заключается источник всех зол»; оттого не принимал, что даже обличая, повидимому, самого читателя, он на деле-то видел в нем «жертву общественного темперамента, необходимую мне (Щедрину, т.-е.) совсем не для потасовки, а только в качестве иллюстрации этого последнего». Очень далекий от индивидуалистического миросозерцания, до мозга костей проникнутый общественностью, Салтыков именно в ее почве искал корней для тех явлений, которые живописал. Пословицу «было бы болото, а черти будут» он признавал «настолько правильной,

что никаких вариантов в обратном смысле не допускал». «Воистину болото родит чертей, а не черти созидают болото», — вот его заветное убеждение. И поэтому он должен был рисовать не только шапку и того вора, на котором она горит, но и Сеньку, — «по Сеньке и шапка». И поэтому также он дал замечательные хроники «Господ Головлевых» и «Пошехонской старины», где и показал то юридическое крепостничество, из которого только и могло здесь же вырасти крепостничество психологическое, надолго отравившее собою всю Россию. Так переплетаются у Щедрина, в родственном сближении, элементы официальный и обывательский; в жизни бо́льшей прочности этого соединения много способствовал, по мысли автора, тот золотой мост взятки (иногда и серебряный), который «уничтожал преграды и сокращал расстояния, прекращал бюрократический индиферентизм и делал сердце чиновника доступным для обывательских невзгод». Благодаря этой своеобразной доступности, неистребим отечественный лик Держиморды, и Щедрин, вообще продолжатель Гоголя, усматривал первобытного полицейского и под самой новейшей бюрократической оболочкой; он даже считал русскую бюрократию «неразрешимой психологической загадкой», потому что, собственно, сделаться настоящей бюрократией она ни под каким видом не хочет. «Еще на глазах у начальства она туда и сюда, но как только начальство за дверь — она сейчас же язык высунет и сама над собою хохочет. Представить себе русского бюрократа, который относился бы к себе самому, яко к бюрократу, без некоторого глумления, не только трудно, но даже почти невозможно. А между тем, бюрократствуют тысячи, сотни тысяч, почти миллионы людей. Миллион ходячих психологических загадок! Миллионы людей, которые сами на себя без смеха смотреть не могут, — разве это не интересно?» И как бюрократы не уважают своего дела, как им свойственна «административная проказливость», так и в противоположном лагере находит Щедрин людей, которые тоже страдают отсутствием цельности, самоуважения и по существу представляют собою лишь другую, оборотную сторону все той же казенной медали.

Этот широкий захват, во всяком случае, свидетельствует, что щедринская сатира и широко задумана; и потому прощаешь ей то злоупотребление смехом, в котором она, без спору, очень повинна. Кроме того, в лучших своих произведениях Салтыков достаточно обнаружил, что и смех его шел из глубины, был грудной, не дребезжащий, нередко горький, всегда, как мы уже отметили, сильный; а сила, даже когда она — праздная, внушает к себе уважение, просто как возможность. Щедрин часто смеялся смехом художника. Такие слова, такие сочетания слов, такие ситуации придумывал он, что занял собою одну из вершин эстетической комики. Не сплошь, но в общем он — истинный и большой художник. Не тонка соль его смеха, но в самой грубости своей она прекрасна. Не благодуш-

ный, не снисходительный, иногда убийственный, Щедрин из арсенала насмешки выбрал именно такую маску смеха, которая к лицу, к грубому лицу его персонажей; они лучшего и более тонкого не заслуживают, с ними и нельзя стесняться. «Ерошка-маляр» намалюет баканом на лице его итальянский пейзаж с надписью «извержение Везувия», — это при всей изысканности сказано беззастенчиво, и все-таки это подходит к поклоннику Ерофеича, Ерошки-маляра.

О художественности Щедрина говорит самый язык его страниц. Удивительно русский — этот язык. Вольной, широкой, полноводной струею льется его богатая словесность. И уже она оправдывает Салтыкова. Чтобы быть сатириком, надо иметь на это право, — т.-е. надо доказать, что тому, над чем ты смеешься, ты все-таки родной, а не стоишь около смешного, как досужий любопытный, которому смеяться ничего и не стоит, который от этого никакой нравственной боли и не испытывает. Серьезна и трагична фигура только такого эмигранта, который ощущает тоску по родине. Сатирик — что эмигрант: находясь за пределами своих осмеяний и описаний, он в то же время родственно с ними связан. Он не нравственный чужеземец, из уст которого слышать насмешку над родным было бы нестерпимо. Так вот, что Щедрин — эмигрант тоскующий, не чужак, а свой; что он не над самим Ноем, не над самой родиной смеется: это и подтверждает лучший из доказчиков, естественный и неоспоримый свидетель, — язык. Из самых недр народного духа течет река его речи, клад для Даля, и слово унаследовал он от великого русского Ноя, от великорусского отца. Кто так пишет, кто владеет этой стихийной россыпью языка, тот проявляет свою глубокую заинтересованность родной стороною, ее недугами и надеждами.

Даже ландшафт родины дорог ее сыну, ее писателю. По ее лесу «летает и поет птица-ворона, издавна живущая в разладе с законами гармонии», и все в ней туманно и серо, — «а тем не менее, я люблю ее». «Я люблю эту бедную природу, потому что, какова она ни есть, она все-таки принадлежит мне: она сроднилась со мной точно так же, как я сжился с ней; она лелеяла мою молодость ... Перенесите меня в Швейцарию, в Индию, в Бразилию, окружите какою хотите роскошною природой, накиньте на эту природу какое угодно прозрачное и синее небо, — я все-таки везде найду милые мне серенькие тоны моей родины, потому что я всюду и всегда ношу их в моем сердце, потому что душа моя хранит их, как лучшее свое достояние». И Салтыков, искусный живописец природы, дал в этой сфере высокие образцы; и скорее это уже не самому себе, а нашей действительности обязан он тем, что при наступлении осени возникает у него, среди словесного пейзажа, такая неожиданная ассоциация: «везде жужжат мириады пчел, которые, как чиновники перед реформой, спешат добрать последние взятки». Так — «унылая пора, очей очарованье», и вдруг — чиновники, взятки, русская проза ...

Затем, пристальнее вглядываясь в Щедрина, мы замечаем, что он похож на тех мастеров, которые при помощи одного и того же инструмента умеют производить и самые топорные, и самые тонкие работы. Тягостное дело сатиры, ее желчь и оцет не погубили в нем других сторон духа и художества. Он — сатирик-лирик. Прекрасны его отступления, в которых, после насмешки, так симпатично звучит серьезный и задушевный тон. Приостанавливается рассказ, начинается размышление,—комика отошла куда-то назад, и писатель показывает свое настоящее лицо; сразу на новый и еще более внимательный лад перестраивается и душа читателя. К нему же и взывает Щедрин. Как привлекательны эти воззвания к «другу-читателю» и вообще волнующие слова Щедрина о литературе! Она для него — живое звено между его душою и всей остальной Россией. Когда он говорит о себе: «Болен я — могу без хвастовства сказать — невыносимо. Недуг впился в меня всеми когтями и не выпускает из них. Руки и ноги дрожат, в голове — целодневное гудение, по всему организму пробегает судорога»... — никому в голову не придет, в сердце не придет, посетовать на этот самобюллетень или подумать о неуместности фамильярных излияний: нет, читатель, друг-читатель, действительно сроднился со своим писателем, и ему интересно здоровье последнего. К тому же веришь Щедрину даже в той его гиперболической, но добросовестной жалобе, когда на свой вопрос: «что привело меня к этому положению?» он, «не обинуясь и уверенно», отвечает: «писательство». «Ах, это писательское ремесло! Это не только мука, но целый душевный ад. Капля по капле сочится писательская кровь, прежде нежели попадет под печатный станок. Чего со мной не делали! И вырезывали, и урезывали, и перетолковывали, и целиком запрещали, и всенародно об'являли, что я — вредный, вредный, вредный». В диагностике русских болезней нашел Салтыков один «особливый, свойственный только литератору» недуг, именно — «цензурные сердцебиения». Он ими болел, он страдал от литературы, но и любил ее горячо, проникновенно, неизменно. Эта любовь — пафос его жизни, самое чистое в его угрюмом сердце. «Не будь у меня этого убеждения, этой веры в литературу, в ее животворящую мощь — мне было бы больно жить... Лично я обязан литературе лучшими минутами моей жизни, всеми сладкими волнениями ее, всеми утешениями; но я уверен, что не я один, лично обязанный, а и всякий, кто сознает себя человеком, не может не понимать, что вне литературы нет ни блага, ни наслаждения, ни даже самой жизни». Всем текстом своих сочинений доказал Щедрин, что его устам была чужда пустая чувствительная фраза; поэтому так радостно читать его гимны русской литературе, его завещание сыну: «паче всего люби родную литературу, и звание литератора предпочитай всякому другому». Да, пусть литературу понимал и принимал он односторонне, все-таки была она для него самым серьезным делом и заботой; недаром он продолжал ее и в том смысле, что появляются

в его собственных произведениях герои других авторов — Молчалин, Волохов, Рудин, Лаврецкий и еще, и еще.

Итак, он лиричен, этот строгий Щедрин. Он даже среди своих «Губернских очерков», прерывая серую канитель чиновничьих типов, о своей первой любви вспомянет и, в ужасе от ощущения провинциальной скуки, из глубины души воскликнет: «где я, где я, Господи?!» В этой душе жили утонченные настроения; она гораздо богаче, сложнее, многообразнее, чем это кажется сначала.

В ней играли нервы, и на чутких нервах-струнах осуществлялась порою очень нежная, прямо чеховская музыка. Тоска деревни, «среди серых испарений осени», когда — «облака, облака и облака весь день»; и женское горе, обида девушки, «Христовой невесты»; сельская учительница, которая покончила с собою; сирота, вечная институтка, обреченная классная дама, которая другую, младшую сироту, тоже навеки предназначенную институту, печально утешает: «вот придет весна, распустятся аллеи в институтском саду; мы будем вместе с вами ходить в сад во время классов, станем разговаривать, сообщать друг другу свои секреты»; весною умирающая от чахотки девушка и ее мать в сумасшествии запоя; старушка с ридикюлем в руках, горестная, нищая, эта «непременная принадлежность главного казначейства»; вянущая в провинции дочь губернатора княжна Анна Львовна, на любовь которой неудачный избранник ее осмеянного сердца, чиновник, отвечает просьбой о месте станового; юноша Разумов, который узнает, какую роль его старый отец, тайный советник играл в политической полиции, и не смеет осуждать его, и не может не любить его, и развязывает всю эту путаницу своею смертью; и пожар в деревне, и крестьянка, у которой сгорело дитя; и добрая Пелагея Ивановна, которую автор «ужасно любит», за то что она для «несчастненьких», для арестантов, заготовляет куличи и пасхи, окрашивает сотни яиц, и которая, наверное, в молодости была красавица, потому что «женщина с истинно-добрым сердцем, по мнению моему, должна, непременно должна быть красавицей»; и богомолка Пахомовна, которая бредет, упорно бредет своим путем-дороженькой и которой уготован сладкий отдых в царстве небесном, с «Асаком-Обрамом-Іаковым»: все это и многое другое сделано у Щедрина так чутко и ласково, все это так человечно и тепло, что преображает темную и жесткую работу сатиры и в новом свете показывает нашего сердитого изобличителя. Он — сердитый, но и сердечный. Так дорого, что он всегда заступается за детей (ведь и «пропавшая совесть» вошла в ребенка и будет расти вместе с ним); в старости Щедрин вспоминает о детстве, и так сокрушается, что «сонливые и бессильные, высыплют массы юношей и юниц из школы на арену жизни, сонливо отбудут жизненную повинность и сонливо же сойдут в преждевременные могилы». Вообще, у него — зоркая душа, внимательная, не занесенная илом привычки.

И перо его становится одухотворенным, деликатным, когда оно касается тонких сюжетов и рисует горькие человеческие судьбы.

Та грубость и грязь, с которой поневоле приходится иметь дело сатирику, не помешали Салтыкову остаться идеалистом. Когда он говорит о своей потребности вознести сердце горе (sursum corda), он говорит утешающую правду. Идеалист и мыслитель, некто больший, чем специалист сатиры, Щедрин жил не только на плоскости: выдающийся психолог, он принадлежит к плеяде наших высоких художников. Его «Пошехонская старина», этот эпос русского крепостничества, портретная галлерея незнатных предков, его «Господа Головлевы», иные из его «Губернских очерков», рассказов и сказок представляют собою большую и не достойную забвения словесную драгоценность; там есть страницы, которые поднимаются до истинного трагизма и оставляют глубокое впечатление. Еще раз отметим: чеховской нежностью запечатлены некоторые сцены, и участь двух девушек, Анниньки и Любиньки, воплощена в неотразимую элегию. Аннинька, приезжающая на бабушкину могилу, останется навсегда в кругу страдальческих женских образов, и траурной мелодией постоянно будут звучать в нашей литературе ее слова, слова несчастной актрисы, замученной женщины: «Умирать я приехала к вам, дядя!»... А этот дядя, этот Иудушка, Порфирий Головлев! Пусть черты его написаны сгущенной краской, но в общем его жуткая фигура составляет одно из мрачных украшений нашего искусства. И замечательно, что Салтыков, этот смеявшийся трагик, исполнил и последнее требование возвышенной поэтики: он разрешил трагедию светлой нотой примирения. Можно ли, в самом деле, забыть страданием исполненный вопль—вопрос той же Анниньки: «Дядя, вы добрый? Скажите, вы добрый?»... Он не добрый, конечно, этот ужасный Иудушка; он столько смертей вызвал, и это из-за него так страшно умерли его сыновья, его братья, — нет, он не добрый; но Щедрин показывает, что, пустотою своей мертвой души создавший пустоту вокруг себя, в конце своей жизни ужаснулся Иудушка и что-то проснулось в нем человеческое, — не пустой, не как гроб живой ушел он в последнюю пустоту. Он долго читал Евангелие фарисейски, невидящими глазами, «выморочным сердцем»; но чудо воскресения коснулось и его, и ожила его душа, когда однажды вдумался он невольно в рассказ о Христе, о «неслыханной неправде, совершившей кровавый суд над истиной».

Для многих читателей временные страницы Щедрина, его отклики на современность, его публицистика более памятны, чем иные, глубокие и долговечные, свойства его писательской личности. Большее в нем заслоняется меньшим. Эта несправедливость будет когда-нибудь исправлена. Еще ждет своего критика Салтыков-художник, и другой расценки своих наследий.

К тому же, в наши черные дни, когда совестно перед русским прошлым,

совестно потому, что мы его не дооценивали и зря осуждали, о сатире Щедрина вспоминаешь холодно и недружелюбно, и кажется она теперь огульной и несправедливой, и праздной, — и в сравнении с нынешней действительностью как выигрывает осмеянная им действительность прежняя! Нет уже у нас, страждущих жертв революции, симпатии к Салтыкову-сатирику, нет соответственнаго настроения в нашем покаянно настроенном сердце... Но это не помешает нам признать подлинные заслуги Щедрина и понять, что его сердитость и его сердечность, его злые слова и его доброе слово имели какой-то общий корень, что он много смеялся, но и много страдал, и что не только он любил русскую литературу, но и русская литература полюбит его, и новым светом, освобожденное от бренного, загорится впоследствии его побледневшее имя.

ПОМЯЛОВСКИЙ

Помяловский — большая литературная возможность, которая не успела осуществить себя вполне, но проявилась уже все-таки во многом и ценном. Одновременно бурсак и романтик, писатель безобразия и поэт Леночки, изобразитель грубого быта и тонкий психолог, он был жестоко надломлен жизнью, впечатлениями «кладбищенства» и бурсы, и потому на его произведениях осталась печать нецельности. Он даже своему художественному делу не отдавался беззаветно, ему беллетристика не всегда казалась самоцелью; нередко прерывал он ее вставками делового содержания, — например, каким-нибудь педагогическим рассуждением, страницами об институтских порядках. В самом таланте его слышится некоторый привкус автодидактизма; и точно сам автор считал себя эстетически неравноправным, неполноправным, и не дерзал на чистое искусство. С другой стороны, его дарование, хотя и не подражательное, полно тех мотивов, что звучат и у наших классиков. У Помяловского есть сатира и реализм, которые напоминают Гоголя; в изображении молотовской любви к вещам и комнате, к хозяйственному и семейному комфорту, к уютной оседлости, есть что-то гончаровское; наконец, мы слышим и тургеневские звуки — там, где Помяловский описывает любовь и кисейную девушку.

Он был отравлен в преддверии жизни — в детском аду своей школы; и с тех пор истерзанную душу свою ничем уже не мог он целить — разве алкоголем, который в конце концов, или, вернее, в начале начал, совсем молодым, и потопил его в своей мертвой пучине. Двойник Карася, того мальчика, который был физически и нравственно иссечен на первых же шагах своего школьного пути и в «мертвенной безнадежности», в «глухом отчаянии», заглянул в «широкую, бездонную, зияющую пропасть бурсацких ужасов»; которого свирепо истязали на лобовских «воздусях», так что в кричащее «живое мясо впивались красными и темными рубцами жгучие, острые, яростные лозы», — Карась-Помяловский навсегда сохранил мучительные воспоминания, и тень всяческого цинизма, бесстыдной розги, злой нелепости оскорбила его воображение, надвинулась на его духовный мир. И возникло отвращение к жизни, недоверие к людям — темный и жуткий скептицизм. В лице художника Череванина изобразил писатель такое ужающее уныние, такую смерть в душе,

такое ощущение безысходной скуки и нигилизма, что всякому становится близкой и страшной та мука, которую тщетно заливали вином и Помяловский, и его герой, его доверенное лицо. В нашей литературе нет страниц большей безнадежности, чем те, на каких высказывает свое миросозерцание Череванин, воспитанный кладбищем и повсюду видящий одни только «веселенькие пейзажики», т.-е. сплошную муть глупости и страдания. Он думает не только о своей физической смерти, о том, как «захлопнут гроб крышкой и завинтит ее вечным винтом вечного цеха мастер, гробовщик Иван Софронов»: он испытывает такое настроение, что вся жизнь вообще — длительная смерть и мы только и делаем, что умираем, замираем, отходим. «Знаешь ли, — что̀ значит честно мыслить, не бояться своей головы, своего ума, смотреть в свою душу не подличая, а если не веришь чему, так и говорить, что не веришь, и не обманывать себя? О, это тяжелое дело!... Я не хочу вашего спокойствия. Есть страшные мысли в мире идей, и бродят оне днем и ночью, и когда рисуешь, и когда вино пьешь. Особенно когда находишься один, глухо вокруг тебя, задумаешься, фантазия и образы растут, мысли поднимаются на такую высоту, что кажутся дикими; но идет за ними душа до тех пор, что начинаешь бояться за свой рассудок и в страхе хватаешь в руки голову... Но редко я живу теперь мыслью, состарился и измучился бесплодно. Гаснет хмель в речах, всякая мечта замирает, не чувствую злости ко злу, расположения к добру, смех пропадает: хоть бы совесть мучила, и того нет; скоро я, кажется, совсем мучиться перестану, — останется одна бесчувственность... Не желал бы я воротить свою молодость! Ей-Богу, не желал бы! Не надо мне ее, не надо! Это время вырабатывания идей, непонимания жизни и осмысливания ее, вз'ерошивания волос, — одушевленные лица, бессонные ночи, горячие речи, — все это опротивело мне, потому что человек как ни горячится, а все-таки кончит тем, что оплешивеет и окиснет. А где же моя детская жизнь? Она стала предметом умозрения, фантазии, общих фраз и слепого воспоминания. Все состояния тела и души, все, что составляет жизнь, есть предмет забвения. Все события от времени потеряли цвет подробностей и значение внутреннего смысла, цепь жизни разорвана на куски, пружины и кольца распаялись. Чем доказать, что я жил? Пусть другие нас забудут: нам ли думать о бессмертии? но неужели я так ничтожен, что не стою собственного внимания и памяти? Скучно, скучно!»

Самый лишний из наших лишних людей, страдающий от того, что мы не стоим собственного внимания и памяти, воспринимающий жизнь как вечные похороны, Череванин не хочет никакого самообмана, гонит иллюзии, «смотрит прямо в лицо пучеглазой совести» и не находит опоры ни в себе, ни в других. Он равнодушием к себе и к другим платит за то равнодушие, которое встречает сам и которое в круговой поруке бесстрастия об'единяет всех. «Заснула ли (чья-нибудь) жизнь, как болото, захрясла ли в бедности, исто-

милась ли в болезни, заглохла ли в невежестве, пороке... — много ли нас тревожит жизнь? Равнодушны мы к ближнему; редко можем понять его несчастие». И погружается живописец «веселеньких пейзажей» в душевное оцепенение, в какой-то «обморок нравственный».

Молодая героиня Надя Дорохова тоже страдает от сознания того, что все гаснет и забывается.

Но мотивы Череванина Помяловский не только таил в себе, — он их и преодолевал. Он не хотел смерти, он искал живых источников в той пустыне, которая расстилалась перед его духовными глазами. В его книгах часто слышится обращение к читателю и его дружбе; писатель как бы спрашивает его мнения и совета, его участия и сотрудничества. Даже несмотря на резонерство, которому иногда отдается Помяловский, чуются невыплаканные слезы, желание счастья, утешительных идеалов, путеводной звезды; есть добрый юмор, снисхождение и потребность в улыбке, тихой радости, сердечном отдыхе. Однако, где же, в ком или в чем этот отдых найти? Его не дают воспоминания прошлого, потому что прошлое, это — бурса, ее кошмары, и, как Молотов, должен был и сам Помяловский говорить о себе: «Где те липы, под которыми протекло мое детство? — Нет тех лип». Нет и будущего: одинокий и несчастный, он только грезит о «семейном круглом столе», за которым можно было бы посидеть «просто так, сложа руки», о «ласковом слове любящей женщины», которое «много значит в жизни человека». И читатель, к которому так доверчиво взывает автор, может оказаться одним из персонажей последнего, одной из жертв его справедливой сатиры (а ею, как уже упомянуто, значительно владеет изобразитель «Мещанского счастья»); читатель, может быть, похож на тупого и самодовольного Семена Ивановича («Вукол»), который книг вовсе и не читает, а высшее наслаждение находит в том, чтобы у себя в кабинете перебирать гербовую бумагу. Наконец, и та пристань «семейного круглого стола», к которой тяготеют житейские рыцари круглого стола и которая рисовалась грезам самого Помяловского, — не усыпляет ли и эта идиллия склонную к дремоте человеческую душу? По крайней мере, нарисовав «мещанское счастье», остановился перед собственной картиною наш художник и произнес эти гоголевские слова: «эх, господа, что-то скучно!» Все та же неодолимая череванинская скука!.. От нее не мог найти Помяловский спасительного убежища в людях, взрослых людях, потому что лучшие из них — Молотовы. А Молотов, физически и морально приземистый, сам понимает свое сходство с Чичиковым, свое честное приобретательство и буржуазность. Нужно было Помяловскому, для утешений, которых он жаждал, для спасения от «кладбищенства», нечто большее, чем мещанское благополучие. И это большее он находил в женской и в детской душе. Пути же к ним он отыскал потому, что сам имел душу, очень внимательную.

Действительно, психологический слух этого бурсака отличается незаурядной тонкостью. Может показаться странным наше сопоставление, но все-таки верно, что у Помяловского есть черты, общие с Фетом. Автор «Очерков бурсы» умеет воспроизводить почти неуловимые мгновения психической жизни, он разбирает душу на ее тончайшие волокна, он расщепляет природу на нежные детали и оттенки. Недаром он часто говорит о «полумыслях», о «полувнимании»: ему слышны все полутоны душевной музыки. Он удивительно следит за игрой сознания и бессознательности и любит проникать в мерцающие, неясные зыби, в туманы духа. И в связи с этим, его пейзажи всегда тонки и повиты дымкой соответственных настроений. «Стоголосый соловей пустил над рекой свой яркий, сладострастный ропот... а река спит под темно-голубыми небесами, спят деревня, леса, поля и теплый воздух; заснули люди и животные... и соловей задремал... тише... тише... Озноб пробежал по телу, брежжит утро; загорается ранняя заря, а с ней опять майская жизнь... Так совершаются в природе майские погоды, цветут весенние звезды, темно-голубые и темно-синие ночи и первые зори»... «Сверчок барабанит, оса жужжит густо, кузнечик отколачивает металлические звуки, тонкой иглой вставил комар свой голос, а наверху с визгом несутся стрижи, а еще выше — небо голубое, беспредельное, океан лазури и благодати божьей»... «И пели птицы тихие песни. Река в крутых берегах поднимала грудь свою; винтом прошел луч солнца до самого дна реки; летит мошка над водой; кузнечик трепещет в осоке; толпы комаров венчают свадьбу; по траве прошел мягкий ветер и стыдливо прокрался в сочные волны ее; горит медный крест колокольни. И поют легкие птицы тихие песни, и радуется мое оскопленное, старческое сердце, глядя на счастье молодых людей».

На этом фоне он написал «счастье молодых людей», любовь, и свою лучшую героиню — «кисейную девушку». Его большая заслуга — в том, что веселую и пустенькую Леночку, «гибкую, стройную, черноглазую козочку», он принял серьезно и разглядел в ней внутреннюю печаль, проявил так много внимания и участия к небогатому, но милому кисейному сердцу. С нежностью и грустью смотрит на нее Помяловский и знает, что она «всю ночь проплакала и все понять не могла, отчего же нас любить нельзя? отчего?» Он разделяет ее тоску и радуется ее недолгой радостью.

«— Люби меня, Егорушка, — прошептала Леночка. Молотов молчал. Леночка поцеловала его в лоб. Молотов ни слова».

А главное, Помяловский оправдал кисейную девушку, защитил ее, и показал, что любить ее можно. Под его пером, от его пристального психологического взора, Леночка явилась перед нами духовно выросшая: ее возродила, ее углубила любовь и открыла в ней ценные возможности одухотворенной жизни. «В ее поцелуях... было что-то серьезное; стан ее выпрямился, она

точно больше ростом стала; во всей ее позе была решительность и какая-то женская смелость и отвага». Кто любит, тот непременно значителен и оригинален, у того — самостоятельность и живое творчество. «Любовь, — это такая книжка, которую всякий сам сочиняет и автор которой всегда оригинален», замечает наш писатель.

Кисейная девушка, полюбив, перестала быть кисейной: этого не понял Молотов, потому что он был честный Чичиков, потому что он был душою бледен и скуден, — иначе он от себя многое придал бы Леночке, зажег бы в ее душе тот огонь, на который она была способна. Но меньший, чем Леночка, покинул ее Молотов, а с нею остался и разделил ее тоску Помяловский.

Еще больше, чем оправданная и опоэтизированная кисейная девушка, его от полной безнадежности, от череванинского мрака спасали образы детей. Изобразитель бурсы — редкий психолог детского сознания, художник внутреннего рассвета и даже предрассветной душевной поры. Он хорошо знает — как выразились бы теперь — психологическое мифотворчество: он всматривается в тот уголок души, где наедине с собою и с предметами обстановки молчаливо создает ребенок свои «сказки и мифы», так что в прихотливую вереницу образов и чувств, и смутных идей претворяются такие микроскопические явления, как «паутинка, отдаленное тиканье маятника, жужжание мухи на стекле, мириады золотых пылинок и крапинок на яркой полосе солнечного света». Так же внимательно и сочувственно провожает Помяловский и дальнейший рост ребенка — его душу, которая может озлобиться и задумать «гиперболическую месть», но которая еще более склонна к примирению и ласковости. В хаосе бурсы замечает ее бытописатель многие разновидности детского и юношеского типа, и между ними, со свойственной ему, не всегда затаенной нежностью, рисует он мальчика, который в слезах «мечтает о матери, сестрах, о соседнем саде помещика, о пруде, где он ловил карасей»; или вот нелюбимый, превратившийся в фискала и всеми обижаемый Семенов вспоминает родную семью, добрую мать, брата и сестренок, щебечущих у стола, на котором звенят чайные ложки, блюдца, — и в невыразимой тоске прислоняется он к стеклу и рыдает; или избитый, изобиженный Карась, глотая соленые слезы, умоляет отца: «тятенька, возьмите меня домой». В детях — спасение. Помяловский видел их и в бурсе, он знал их как уродов, — но все же именно детское сердце было для него лучшей драгоценностью мира.

Нет ничего более идиллического и умиротворяющего, чем разговоры Егорки Молотова с его отцом; нет большей ласки, чем отношение Помяловского к Вуколу, безобразному и испуганному ребенку с большой головою.

Или вот маленький Федя в одной рубашонке, на босую ногу, встал с теплой постели и тихонько подкрался к спавшей сестре, которую обидел отец, потому что она хотела выйти за того, кого любила, а не за старого генерала

Подтяжина. «Какая же она развратная? — прошептал братишка и заботливой детской рукой закрыл обнаженную грудь сестры. Потом он тихонько наклонился и поцеловал сестру в щеку, робко и осторожно. Точно от этого поцелуя лицо ее просветлело, слеза замерла в дрожащих ресницах и, вдруг склонив голову на влажный локон, она вздохнула легко и спокойно. Вся тиха и счастлива покоилась Надя, облитая лунным светом, легшим золотыми полосами по шелковому одеялу. Долго смотрел на нее брат. Но вот он отошел от постели, стал горячими коленями на холодный пол и прошептал молитву, в которой слова и чувства были ребячьи. Не долго он молился, но хорошо, лучше своей матери. На другой день мальчику очень хотелось сказать сестре, как он молился за нее, но стыдно было, неловко. Вырастет большой — расскажет. Эта молитва будет дорога ему и тогда, когда он утратит самую веру. Бывают в детстве такие молитвы».

И еще многие, не только пугающие, но и кроткие образы детей создал Помяловский, любовно воспроизвел их маленькие души и, в гроб сходя, в свой ранний гроб, благословил. Ибо, в конечном счете, он был за детей, за молодость. Пусть, «как ни горячись, все-таки оплешивеешь и окиснешь», пусть молодость кончается, — пока она есть, она прекрасна, и ею любуется приветливый писатель. Себя он считает старым, усталым (он умер на двадцать девятом году от роду); однако, вместе с юношами готов он петь их веселые гимны. Ибо приобщаются юности те, кто дружелюбно слушает ее песни. К таким слушателям и принадлежал наш безвременно угасший автор. Он сознавал себя только временным собственником жизни, которую нужно передать ожидающим новым поколениям, грядущей человеческой волне; он видел в себе нравственного завещателя и, горестный, страдающий, любил своих наследников. Они любят и его. Наша литература добрым словом благодарности и сочувствия поминает этого художника-бурсака, эту умную, даровитую, но загубленную натуру, этого человека, который родился на кладбище и в жизнь свою много принес от смерти. Недаром, однако, на кладбище так обильно разрастаются цветы; и вот, кладбище с цветами является эмблемой этого творчества и поясняет нам писателя, который носил в себе черное бремя пессимизма, тоски, не верил взрослым, но зато любил детей, был одновременно и скептик, и лирик, испытал грубое, циническое, дикое, но раскрыл свою душу и для Леночки, для милой, отверженной кисейной девушки...

ПЛЕЩЕЕВ

(Его стихотворения)

Как ни расходятся Плещеев и Помяловский в основных линиях своего внутреннего мира, но у них есть и об'единяющее начало: любовь к детям и к молодости вообще. Это у них не деталь, не чувство среди других чувств: это — их миросозерцание, центральный момент души. Оба они живо сознают себя только временными обладателями жизни, которую нужно передать ожидающей смене. Оба они — нравственные завещатели; на свои ошибки и горечи смотрят они как на испытания, которые посланы им были для того, чтобы они, страдавшие писатели, спасли от них последующую человеческую очередь — детей, юношей, юниц.

«Играйте, дети, играйте!.. мы, старые люди, будем любоваться на вас...»

Вот эти слова Помяловского, это обращение старика, физического или духовного, к детям, к юности, этот возглас: «мы, старые люди, будем любоваться на вас», — вот что характеризует и Плещеева. Собственная жизнь изжита, но в душе не пусто, и она с лаской и любовью раскрывается для чужих жизней, для чужой молодости. И, осуществляя горькое противоречие, старик вместе с юношами поет Gaudeamus igitur, — песню, в его устах такую грустную и незаконную.

Плещеев часто в своих стихотворениях называет себя странником. Это верно прежде всего в том отношении, что у него не было своего поэтического дома. Как художник, он не оригинален и не высок; в его бледных строфах много прозы и мало образов; лишь изредка звучат оне певучей мелодией, лишь изредка вспыхивают искорками настоящей красоты. У него — темперамент спокойный и чуждый пафоса; не много крылатых слов и незабываемых стихов завещал он потомству. Он сам называет свой стих «плохим». Но и в словах невыразительных сказывается поэтическая и кроткая душа, которая жаждет говорить на возвышенном языке стихов; но и в речи, не богатой красками, чуется беззвучная песнь чистого сердца. В саду его не было прекрасных лилий, «горделивых георгин»; но садик его все-таки был «свеж и зелен», —

Распустилась в нем сирень;
От черемухи душистой

И от лип кудрявых тень...
Да подсолнечник у входа,
Словно верный часовой,
Сторожит себе дорожку,
Всю поросшую травой.

У Плещеева не было поэтического дома, и, странник, он шел на огонек, — между прочим, и на огонек чужой поэзии. Он много и хорошо переводил, стучался к разным певцам, соседям по духу, и, претворяя, черпал у них те звуки и темы, на которые ему недоставало собственной мощи и творчества. Он не был самостоятелен и силен, и даже молодым его трудно представить себе. Рано ему послышался «говор зеленых ветвей» над отцовскою могилой:

Устал ты и ищешь покоя!
Усни здесь — и мы над могилой твоей
Раскинемся тенью густою... —

Когда он был «годами еще не стар», ему была уже «мила пора заката»:

Какой-то кроткой тишиной
В тот миг душа моя об'ята.

Эта кроткая тишина и сердечность разлита во всей его поэзии. И так случайны кажутся на его негромкой и задушевной лире отдельные порывы энергии или мотивы сатирического отношения к действительности.

Жизнь не горела в нем ярким пламенем, — это была приветливая лампада, к тихому свету которой приходили молодые, сбегались дети, и, как старик его собственного стихотворения, он рад был этой веселой семье, щебетавшей «словно птички перед сном»:

Дедушка, голубчик, сделай мне свисток,
Дедушка, найди мне беленький грибок!

И добрый дедушка все это покорно исполнял, пока не подкралась к нему роковою стопою никого не забывающая смерть.

И на его могильной плите, как лучшую характеристику его милой поэзии, следовало бы начертать вот эти стихи о почившем старике:

Одинок, угас он в домике своем,
И горюют детки больше всех по нем.
Кто поймает белку, сделает свисток?..
Долго будет мил им добрый старичок.
И где спит теперь он непробудным сном,
Часто голоса их слышны вечерком...

Да, дети больше всех горюют по нем, потому что в сутолоке борьбы и заботы нам не до них, и кто же из серьезных и взрослых станет заниматься ими, — кто поймает белку, сделает свисток?..

Трудно проследить, как душа ребенка, сначала прозрачная и невинная, постепенно затуманивается и теряет свою свежесть и чистоту. Где раньше перед нами в миниатюре повторялась история мироздания и мы видели, как девственную почву озарял благословенный свет, и воочию происходило перед нами рождение мыслей, — там через немногие годы воцаряются умыслы, бледнеют и гаснут следы непосредственности, и расчетливые уста нередко говорят не то, что переживает сердце. Как лепестки мимозы, свертывается душа, и проникает в человека дух лукавства и лжи, дух угрюмой осторожности и подозрения. Уныло и деловито протекает жизнь, и тени и темные краски ложатся на внутренний мир, и мы не все поверяем друг другу; там, где прежде было открыто, светло и откровенно, возникают сумеречные кулисы, за которыми скрываются истинные пружины речей и поступков. Так перед усложнившейся действительностью исчезает дитя, и рождается сложный и замкнутый взрослый человек.

Но дитя исчезает не совсем. В разгаре условностей, насущных интересов и стремлений оно порою воскресает и зовет к себе как далекое воспоминание, как вечерний звон. Наивное и непосредственное заявляют о своих правах; потому что в основе и глубине нашего существа, под тяжким слоем жизненных впечатлений, под гнетом «усталой совести», все же таится ребенок. И жалко тех людей, которые с грузом своих лет и своих забот на плечах забывают в себе ребенка, заглушают его. Но обыкновенно что-нибудь детское остается у всех, и своеобразно всплывает оно у стариков.

Деды и внуки сходятся между собою, начала и концы встречаются. Зрелый человек делает жизнь, и ему некогда; старый же кончил свою работу, отбыл свой урок, и старость в той или другой форме является отдыхом. Для старика завершилась жизненная борьба, потускнели краски мира, охладело участие к нему, и мир сделался теснее, быть может — уютнее. Досуг, печальный досуг старика позволяет уходить подальше от повседневных забот, и вот, когда спадает их скорлупа, возвращается ребенок. Это возвращение нередко бывает грустно, потому что знаменует собою распад психического мира, понижение умственных сил. Но там, где оне сохраняют свою прежнюю цельность, как это было у Плещеева, — там второе детство значительно теряет свой обидный и жалостный характер, и от его соприкосновения с детством первым, с детством девственным, рождается идиллия. Тогда в кругу своих внуков восседает дедушка и рассказывает сказки

Про лису, про колобок,
Да про квакушку-лягушку,
Да про мышкин теремок.

Это, разумеется, трогательно; однако никто не станет отрицать, что в недолгой встрече уходящего из жизни и входящих в нее, в этой прощальной

беседе старика и детей, кроется великая скорбь. На отжившем инструменте порвались уже многие струны, и его отдали детям. Не будет в долгие зимние вечера спокойно рассказывать сказки тот, в ком бьется и трепещет собственная кипучая жизнь. Мы все хотим, чтобы как можно позже настал для нас зимний вечер наших дней; мы бежим своею мыслью этого грядущего отдыха, и хорошо бы всегда работать, спешить и стремиться и не иметь времени, медлительного времени для сказок. Но для большинства из нас, если только мы будем жить вообще, этот вечер и отдых настанет, и огонь нашего духа погаснет не сразу, не в разгаре, а будет тлеть и содрогаться в мерцании старчества.

Придет зима. И тогда лучшие из нас уберегутся от опасности завистливаго отчуждения; в холоде старости не будут они брюзжать на молодую поросль, на радостные побеги чужой весны. Не исполнится горькое слово Пушкина, не будут они средь новых поколений как «докучный гость, и лишний и чужой», — нет, они благословят эту новую жизнь и бережно передадут ей из рук в руки свои недовершенные замыслы, свои лучшие надежды. Может быть, грустно будет у них на душе, но от души пожелают они, чтобы то счастье, за которое они боролись и которого сами не изведали, — чтобы оно засияло над «курчавыми головками» детей, над юностью, полной сил и отваги. В этом — утешение старости, в этом — примиряющее начало того зрелища, какое представляет собою старик, окруженный молодыми; в этом, наконец, — и высший смысл произведений Плещеева и Помяловского.

Морозы ранние безжалостно побили
Беспечной юности любимые цветы.

Всю-то всю мою дорожку
Ранним снегом занесло...
Было время золотое,
Да как сон оно прошло.

Этот элегический мотив нередко слышится в стихотворениях Плещеева. Он жалуется и на жизнь, и на самого себя. Жизнь обманула, не сдержала своих светлых обещаний, «судьба прекословила надеждам», но и сам он мало помогал ближнему (а благо ближнего всегда служило ему путеводной нитью), сам он многого не совершил, оказался ниже собственных идеалов: «раба бессилье наложило свою печать на все его дела», и казнит его «палач неумолимый — совесть».

Тени родные! взывал я с тоскою —
Не был я верен святому завету...

Что же, тягаться с жизнью и спорить, кто больше виноват, кто хуже, — она ли, он ли? Нет, в сердце поэта зарождаются только грусть и отречение,

и он скорбит о себе и прощает жизни, и верит, и утешается тем, что «эта чаша зла», которая отравила все его дни, не дойдет до уст нового поколения. «Бесплодной жизни повесть слезами горькими не смыть», и хотя нельзя заглушить в себе этих слез тоски и раскаяния, но все же —

Вперед, без страха и сомненья
На подвиг доблестный, друзья!

Сам он ушел впоследствии на покой, но никогда не был врагом беспокойных, ищущих правды и добра.

Пора домой! Не опоздать бы мне;
Не заперты ль ворота на запор?
И огонек мерцает ли в окне,
Маня к себе усталый, грустный взор?

Странник устал... Собственная жизнь изжита, — да будет же благословенна чужая! Собственная молодость улетела, — да возместится она чужою! Мягкое всепрощение и ласка: таково основное настроение поэзии Плещеева. Он рассказал, что был у Христа-младенца сад и много роз взрастил Он в нем; когда же розы расцвели, еврейские дети сорвали их, и сад был весь опустошен.

«Как ты сплетешь теперь венок?
В твоем саду нет больше роз!»
«Вы позабыли, что шипы
Остались мне», сказал Христос.
И из шипов они сплели
Венок колючий для него,
И капли крови, вместо роз,
Чело украсили Его.

Это очень характерный символ: розы — другим, шипы — себе. Плещеев сознательно примкнул к такому дележу и радовался за тех, кого венчали розы молодости и счастья.

Ему, далекому от зависти, и не трудно было приблизиться к детям и приобщить себя к светлой поре упований и веры в жизнь. У него были настроения безмятежные, мировоззрение ясное, — можно сказать, без всякой доли серьезного скептицизма. Конечно, как мы уже знаем, и по этому небу проходили облака печали, и он жалел, что жизнь сложилась не так, как он хотел, что улетели милые образы и умерла та, которая играла ему шубертовскую серенаду. Но под оболочкой этой светлой грусти были определенные идеалы, и он непоколебимо знал, чего требовал от мира; Плещеев смотрел на него прямо, видел его отчетливо; у него было свое исповедание, своя религия жизни. Он твердо верил в науку и думал, что под ее знаменем совершится великое

общественное дело. В своих стихотворениях, посвященных детям, он часто воспевает школу и ждет от нее счастья и света; все школьники когда-нибудь скажут ей спасибо. Он искренне любил «меньшого брата» и не должен был насильственно прививать себе этой любви. Плещеев говорил о нем своим любимым детям, когда они сидели в комнатке уютной зимним вечерком и слушали игру и сказки мамы: он напоминал им, что есть другие малютки, бедные и сирые, у которых «нет в зиму теплого угла»:

Если приведется
Встретить вам таких,
Вы, как братьев, детки,
Приголубьте их.

Он «на слезы страждущих ответствовал слезою» и скорбел о том, что на чей-то роковой зов «рано, рано осень в гости к нам пришла»; ему всегда памятна «святая тишина убогих деревень», серых избушек, и в далекой чудной Ницце писал он о себе:

В пляске волн и в шуме листьев,
В песне ветра в час ночной
Слышу плач я о невзгодах
Стороны моей родной.

Плещеев отожествлял поэта и пророка и хотел «провозглашать любви ученье» и нищим, и богачам. Он завещал хранить «чистые химеры». «Уж бога гроздий он давно не прославлял»; в его целомудренной поэзии очень редки эротические темы, и глубокие волнения любви прошли мимо него. К женщине он взывает голосом не страсти, а нравственного поклонения:

О, явись мне, дорогая,
Безупречная моя!

Как старому шарманщику его стихотворения, женщина грезилась ему в иной, спокойной красоте:

Он видит домик, потонувший
В листве зеленой и цветах,
И образ женщины прекрасной
С малюткой смуглым на руках;
И как Мадонна на картине,
Так у открытого окна
Стоит, прижав к груди ребенка,
С улыбкой ясною она.

Он боялся за девушку, для которой наступает страсти первая гроза: «не степной былинке слабой с ураганом вынесть бой». Любимая женщина в темном

гроте, в час свидания, говорила ему не о личных тревогах и радостях сердца: нет, она знала, что волнует поэта, и потому утешала его, что придет день, когда на земле не будет ни горя, ни страданий. Плещеев, как писатель, слишком принадлежал обществу, слишком считал себя должником ближнего, для того чтобы он мог подолгу заниматься своим внутренним миром, отдаваться всей сложности и тонкости чувства. Антитеза богатых и бедных, угнетающих и угнетенных, зрелище сирого и нагого, «кремнистый путь» общественного борца привлекали к себе почти все его сердечное и участливое внимание. И то элементарно-общественное, чему он посвятил свои небогатые силы, расширило пределы его симпатий, но зато сказалось и в отсутствии утонченных настроений, сделало его психику несложной. Он и природу любил в ее скромных формах, просто в ее «зеленых ивушках», и она врачевала ему «духа страданья незримые», и он отдал ей прекрасную дань поэтического восхищения в своих «Летних песнях».

Вообще, хотя много ударов и невзгод пало на эту добрую и тихую душу, но они ее не затуманили, и потому естественно, что она тяготела ко всему детскому и молодому и все детское и молодое тяготело к ней. Поэт милый и ласковый, поэт-дедушка, друг детей, Плещеев останется в этом качестве навсегда, и его старая фигура, окруженная юностью, будет скромно и вдумчиво стоять в кругу любимых русских писателей. Хочется вспомнить и то, что был он другом Чехова и на кладбище московского Девичьего монастыря близки одна к другой их сроднившиеся могилы.

ГЛЕБ УСПЕНСКИЙ

Одинокое и оригинальное место, которое занимает Глеб Успенский в нашей литературе, прежде всего характеризуется совершенно необычной формой его произведений. Его духовное наследие велико, он написал очень много, — но только редкие из этих бесчисленных страниц образуют законченное целое. Он не только не оставил нам ни одного романа или повести, но даже и небольшие цельные рассказы его тонут в массе отрывков и набросков, в бесконечной веренице отдельных сцен и эпизодов. Успенский сам называл свою литературную деятельность черновой работой, материалом, который он самоотверженно подбирал для другого, будущего художника; но если даже принять такое скромное сравнение, то надо заметить, что эта черновая основа его писаний — тот драгоценный чернозем, на котором раскидываются золотые нивы желтеющего хлеба. В самом деле: его рассказы не готовы, но, читая их, вы присутствуете при самом таинстве художественного созидания, вы как бы видите пред собою рождение беллетристики. Из пены жизни выходит его любимая Венера Милосская, прекрасная богиня красоты.

Вот она, житейская действительность, отраженная Успенским в строгой форме публицистического рассуждения, — но вы не успели оглянуться, как эта статья, эта статистика, эта «черная мошкара или крупа» цифр под руками автора вдруг обращается в осязательные картины, в живые образы, и, например, нелепая статистическая дробь, «четверть лошади» на «каждую там квадратную, что ли, или ревизскую душу», — эта дробь, таящая в себе человеческое целое, «человеко-дробь», сейчас же выступает в своей горестной реальности и принимает фигуру согбенной крестьянской женщины, в семье которой нет лошади и которая поэтому, отправляясь за две версты на покос, мучительно задумывается, как ей донести своего ребенка, когда в одной руке у нее полушубок и подстилка, а в другой — коса и обед для мужа; и вот Успенский видит, что к этой женщине подходит добрый сосед-крестьянин и, после долгих опытов и раздумья, с шутливыми прибаутками кое-как прилаживает девочку к матери на шею; и баба медленно, не шевелясь ни

вправо, ни влево, трогается с места, и писатель мысленно идет вслед за нею и слушает ее прерывистый, задыхающийся рассказ и провожает ее на покос, где так трудно работается с четвертью лошади. Статистические таблицы непосредственно развернулись в живопись жизни.

И все эти сцены и картинки не представляют для Успенского только внешнего орнамента или виньетки, без которой можно было бы легко обойтись: нет, оне прямо вытекают из его сердца и поэтической фантазии, которая воспламеняется от прикосновения к действительности; это — своеобразное проявление той «власти земли», подчинение которой было в его глазах так естественно и отрадно. Наша бедная, несчастная земля вызывает в нем душевную боль и рисуется ему в виде страдающих людей. Он и воспроизводит их страдальческие лица, намечает их сильными и выразительными штрихами; но создать из этого живого и трепещущего материала законченную художественную галлерею — для этого у Глеба Успенского недостает спокойствия и об'ективности. Художнику перешел дорогу публицист, художник слагает свои кисти перед человеком. К Успенскому могли бы быть приложены горькие слова, сказанные про Ибсена: «в жизненной битве пал под ним крылатый конь поэзии». Сильно развитая впечатлительность не позволяет отдаваться безмятежной эстетической работе, которая требует внутреннего и внешнего досуга, — а жизнь между тем не ждет, она волнует своими ежедневными и ежечасными тревогами и неумолкаемо стучится в душу, открытую для этих тревог, для чужой скорби и жалобы. Не знает покоя беспокойный внутренний мир Успенского; и потому чем дальше в жизнь, тем больше художественный момент теряет у него свою самостоятельность. Не то, чтобы это было нормальное иссякновение таланта, скромного по своим размерам: все горе нашего писателя именно в том и заключается, что впечатления действительности тушили в нем очень крупное дарование, очень яркую и самобытную силу.

Нельзя быть художником на ходу, на лету, а Успенский все время странствовал, все время ходил по большой дороге жизни и слушал ее голоса, ее звуки, ее немолчные разговоры, которые он и повторил во всей реальности их трагикомического содержания и даже во всех переливах интонации. Едва ли кто-нибудь из русских писателей так много путешествовал по России, так много ездил, как Глеб Успенский. На палубе парохода, по железной дороге, большей частью в третьем классе, который «галдит, без-умолку галдит во всех поездах, бегающих по русской земле», он едет, едет по родному краю, чутким слухом, чутким духом вникая во «все неурядицы, все горести и тяготы, все неудовлетворенные желания-мечтания Великой, Малой, Белой России». Он едет, едет русскими дорогами, русским бездорожьем, едет по Волге и Каме, по Черному морю и Каспию, и всюду сам собою встречается ему тот

людской материал, которого он ищет, потому что он именно — ловец, «ловец человеков», и на него бежит человек. И в результате перед нами — какая-то психологическая этнография, путешествие в чужие сердца, как в чужие, но близкие страны. Непрерывное томление духа побуждает Успенского, бездомного странника, итти на огонек человеческих душ, останавливать всех и каждого, заводить разговор с другими путешественниками, с другими переселенцами, потому что все люди так интересны, у каждого есть свое интимное содержание, своя затаенная печаль, и столько можно услышать глубоких речей, и, может быть, из чьих-нибудь скромных уст нечаянно-негаданно раздастся то слово правды и света, которого жаждет истомленная душа писателя-путника. И жизнь Успенского обращается в длинный ряд дорожных встреч; многие его рассказы представляют собою разговор с каким-нибудь случайным попутчиком, и много у него таких собеседников, потому что беседа — великая потребность его внимательной и общительной души, — души, в то же время любопытной и к смешному, исполненной живого юмора. И в этом последнем смысле тоже интересен Успенскому его собеседник, возможный носитель комического. Но больше, чем эта сторона, характеризует автора моральная заинтересованность человеком и его судьбой, его русской судьбой. Успенского мучит совесть, если он не поговорит «самым настоящим, самым душевным разговором», например, с этой партией добровольцев, где «зачастую попадаются бриллианты искренности, доброты, простоты, самоотвержения». И эпиграфом для некоторых его произведений могли бы служить эти слова, как стон звучащие в одном из его очерков: «Боже мой, как мне страстно, как мне жадно хочется поговорить о чем-нибудь живом и услышать живое человеческое слово!»

Он слушает жизнь, подобно тому как один из его героев, под аккомпанимент чужих насмешек, читает жизнь. Правда, и Глеб Успенский, не думая о себе, интересуясь другими, много читает, в особенности — газеты; он понимает все страшное красноречие беглой летописи дня, с ее сведениями «о масле из дерева, о говядине из бумаги», и факты, которые она передает, не улетают от него, «как муха, на мгновение присевшая вам на руку или на лоб»: они запечатлеваются в его сердце жгучими буквами. Но главным образом он слушает жизнь, и ее «степной ревучий ветер, облетая с шумом стены его жилья», доносит к нему «множество самых тревожных звуков, в которых слышен и как бы набат отдаленный и неумолкаемый, и волны, и крик».

Степной ревучий ветер жизни, донося ее тревожный набат, ее волны и крики, разве даст беспокойному путнику погрузиться в негу художественного созерцания? Нет, при таких условиях можно только торопливо зарисовывать в походный альбом жизненные силуэты и сцены, как это и делает Успенский. У него и получилась целая груда записных книжек, и он называет одну из

них своей «растрепанной подругой». Жизнь вмещена в записные книжки. Их одухотворенные, трепещущие и нервные страницы богаты человеческими примерами, разнообразной комбинацией житейских положений. Оне содержат много биографий, и притом биографий, принадлежащих таким людям, жизнью которых мало кто интересуется. Она протекает никому неведомая, никому не любопытная, — и в то же время как значительна и близка она для того, кто несет ее бремя на самом себе! И вот это горькое противоречие, эту обиду никому не рассказанной биографии, разрешает Успенский, вдумчивый слушатель действительности, участливый собеседник людей.

Он и в деревню от времени до времени уходит для того, чтобы отдохнуть от своего путешествия по жизни, от человеческого шума столицы. И в деревне, в самом деле, «темная, черная ночь, смиловавшись над измученными нервами, по которым столичный день, как полупьяный тапер на разбитом инструменте, колотит с утра до ночи, закрывает, наконец, крышку инструмента и ни единым толчком не трогает избитых струн». Но разве и деревня, обильное гнездо всяких тягостей, может надолго дать покой?

При таком живом отношении к живому нельзя быть об'ективным художником, и сам Успенский быть художником не хочет. Но талант — нечто роковое, и от его стихийной власти освободиться нельзя. Невольно встают перед воображением конкретные фигуры, и слышится характерный говор; невольно жизнь под взглядом скорбящих глаз сама собою слагается в художественные сочетания, и приходит в движение людской калейдоскоп. Публицист не может удержаться на своей логической высоте. Успенский рассуждает, но он и рассказывает, — и трудно определить, какая сфера является для него более родной. Все время рассказ и рассуждение ведут между собою борьбу, — отголосок того глубокого раздвоения, какое переживает душа писателя. Но душа эта все-таки едина, и в ее внутреннее единство сходятся те психологические и литературные осколки, те драгоценные человеческие дребезги, на которые под молотом жизни раздробилось творчество Успенского. Вот почему одна из своеобразных черт его в том и состоит, что публицистический момент его писаний не производит оскорбительного впечатления преднамеренности. Вы можете принять его литературную манеру или не принять ее, — но только не упрекайте его в преобладании рассудка над художественной интуицией: на самом деле пограничная линия между ними не резка, и она теряется в общем единстве писательского духа, в порыве одного вдохновения. Рассказы Успенского в художественном смысле не готовы, но вы не можете сказать, что они тенденциозны. И скорее вы его публицистические страницы назовете художественными, чем его художественные очерки — публицистическими.

Он вместил жизнь в свои записные книжки. Сложное, нелепое, страш-

ное своими ненужными случайностями, жизненное целое преломилось о его духовный мир и получило от него свое освещение и смысл. Жизнь неблагообразна, — между тем она должна была отразиться в такой натуре, которую по преимуществу отличало влечение к благообразию. Н. К. Михайловский давно подметил в Успенском стремление к гармонии. С этой эстетической жаждой наш художник пришел в такую среду, которая многими чертами своего быта особенно далека от благолепия. И великая заслуга Успенского заключается в том, что среди безобразия, которое его окружило, он не только сам не потерял красоты, но и прозрел ее в глубине искалеченной, скомканной человеческой души; он увидел ее в такой оболочке, под которой другие, быть может, никогда бы и не почуяли ее благословенного присутствия. А Глеб Успенский ее заметил, ее воспел.

В центре его произведений лежит, как он сам выражается, «большое горе людей, живущих в маленьких избушках». Он озабочен маленькими людьми; он описывает тех, кто свои дни коротает невидимкой, на черной лестнице жизни. Бытописатель мещанства, мелкого чиновничества, мастеровых и крестьян, он изображает происходящую в этой сфере ожесточенную борьбу за существование. Героем и двигателем всего является здесь кусок хлеба, и Успенскому приходится много писать о материальном, о практическом и деловом; он невольно должен опускаться на самое дно житейской прозы, грубой и далекой от всякого изящества. Жизнь обращается к нему прежде всего той стороною, которая направлена к земному и его насущным заботам. Он мало интересуется женщиной, пейзажем, и человечество у него на первый взгляд — какое-то экономическое. Но, часто говоря о хлебе, он никогда не забывает, что не о хлебе едином жив человек. В этом — его замечательная и самая характерная особенность. Сквозь серую пелену и кору реальных дум о заработке, о пропитании, сквозь все это хозяйственное, которым исполнены его страницы, просвечивает у него глубокий идеализм, и луврская богиня лучами своей неумирающей красоты достигает Растеряевой улицы. То, что Венеру он увидел в облике мужицкого, то, что он помнил о ней и чувствовал ее в деревне, в темных переулках уездного городка, среди мастеровых, в нескладном гаме будничного прозябания, — это делает его не одним только изобразителем крестьянской среды и страды, это делает его художником духа и дает ему в русской литературе право на бессмертие.

Под благодатным влиянием милосской Венеры он и нужду описывает не столько в ее внешнем горе, сколько в ее оскорбительной власти над человеческим сердцем, над человеческой красотой. Его занимает разоренье не только экономическое, но и нравственное. Нужда калечит, уродует, комкает душу, клонит ее долу, и прекрасное человеческое существо, которое должно бы развиваться во всей полноте и богатстве своих свободных сил,

теряет свой нормальный облик, великое спокойствие своей от Бога завещанной красоты и, как больное дерево, принимает искаженные, уродливые очертания. И старушка Претерпеева, когда-то благообразная, неторопливая, неозабоченная, теперь в запыленной, искалеченной шляпке обивает чужие надменные пороги, крепко прижимает к груди засаленное прошение и, горькая вдова, собирает сухие купеческие пироги и позеленевшие копейки. Или бедный чиновник любит детей, но боится их иметь; он любит жену, но избегает ее, и чтобы испросить себе помощи у Бога, кладет в могилу сына счет расходов на погребение, твердо веря, что двадцать рублей, «истраченные им по этому предмету и составляющие две трети месячного жалованья, обратят внимание неба на его усердие».

Только одно и достойно человеческой личности — выпрямиться во весь свой рост. Между тем Успенский видит кругом себя, как она, обезображенная, изнывает в тесных клетках, и он часто рисует эти унылые маленькие города, эти глухие русские уголки, залитые проливными дождями, обвеянные осенней непогодой, скованные ледяной зимой, эти бесчисленные жалкие улицы, «никем не сторожимые», улицы, в которых тоскливо проходят дни и годы и покосились не только ветхие домишки, но и, главное, люди. Обитатели этих душных клеток изуродованы жизнью, но к своему уродству не привыкают; и то, что они не привыкают, это и есть воспоминание о великой и прекрасной богочеловеческой норме, о той луврской богине, которая не чужда ни одной, даже самой искалеченной душе. Правда, ужасы обездоленности и цепкой нужды потеряли уже в Растеряевой улице свою остроту, и эта улица имеет уже свои нравы; ее несчастье приобрело длительный характер, обратилось в какой-то закон, на ней «трагические свадьбы» разыгрываются «с музыкой» — отчего Успенский и может говорить о ней с печальной улыбкой, как бы слегка насмехаться над своими страдающими героями; он может рисовать ее трагизм в послушных ему красках юмора, которого никогда не вызовет отдельное резкое горе, отдельная жгучая обида жизни.

Но бессознательная сила привычки далеко не забирает; она усыпляет, она успокаивает человеческий дух только на поверхности, а в глубине остаются тоска и недовольство. Жители Растеряевой улицы не могут к ней прилепиться, не могут сродниться с ней навсегда. В этом для них — источник новых страданий, но в этом и неопровержимое свидетельство их божественного происхождения, их аристократического родства с Венерой Милосской. Они изуродованы, но смутно помнят о своей прежней красоте и хотят ее вернуть. Они отказывают страшной улице в приспособлении к ней. Они стремятся уйти с нее. Протест против растеряевского быта в свою очередь часто принимает у них тоже безобразные формы (трудно выпрямиться тому, кого покосили целые годы нищеты, унижения и невежества) — но дорог уже самый протест,

самый факт конечной неприспособленности. Обыватели Растеряевой улицы в ней томятся, и в те минуты, когда пелена привычки спадает с их глаз и жизнь является перед ними в своей пугающей наготе, — в эти минуты они с ужасом видят перед собою однообразный ряд все тех же дней, и тягостная перспектива опять сулит им проливные дожди, вьюги и метели. Растеряевцы тоскуют. Они чувствуют, что жизнь их — не настоящая, не человеческая, а какая-то бессмысленная и бесцельная, что они притворяются живыми, как их жалкий городок «по чьему-то приказанию притворяется городом». И потому, например, летним вечером, в тишине мнимого города, среди мнимых людей, зреет мучительная драма. «Повсюду тихо, везде заперты ворота и ставни, нигде не видно огня, и кажется, что глухой уголок спит мертвым сном. Ничуть не бывало... Там, в темноте, кто-нибудь пьет и проклинает свою участь; в другом темном, как смоль, углу кто-нибудь пьет и молчит... И везде, за этими запертыми ставнями, в темных душных спальнях, под темным душным небом, на крылечках уездный люд пилит друг друга, пилит тихо, чуть слышно, как чуть слышно зудит пила, которою перепиливают человеческие кости».

Они терзают друг друга, потому что хотят уйти с Растеряевой улицы. Но куда? Чтобы покинуть ее лачуги, вырваться из-под ее низких потолков, надо преодолеть и внешние препятствия, и собственное бессилие и безволие. Поэтому легче всего уйти не на самом деле, а только призрачно, — обмануть сознание, потушить его хмелем. В иллюзии — победа над реальностью. Услужливые чары вина создадут желанное забвение, и в его тумане исчезнет Растеряева улица, расширятся горизонты духа. Благодаря вину, можно не думать, не чувствовать, погрузиться в миражи его паров. Это и делают герои Успенского. Потенциально они почти все пьяны, у каждого на дороге стоит кабак, и дух алкоголя подстерегает свои бедные жертвы, особенно когда несчастье покажет им свое темное лицо. Пьяный магнит, отвлекая от реальной жизни и вовлекая в иллюзию или беспамятство, порождает особую моральную задачу — дать зарок, устоять, не уступить вину. Так часто в рассказах Успенского выступает эта драма победного кабака. Возникает специальная трудность, особенно для рабочего, — не растратить скудного заработка, благополучно пройти небольшое расстояние от завода к дому, сделать удовольствие изголодавшимся детям, не побить жены, посидеть за идиллическим самоваром. Но как наложить оковы на собственную волю, когда она, шутя и насмехаясь, рвет их на части! И разоряется родное гнездо, и еще ниже становятся потолки жизни, и давят они пьяную голову, давят страдающее сердце.

А тут еще гложет червь самолюбия (двигатель не менее важный, чем хлеб); оно требует, чтобы всегда были деньги на вино, — иначе осрамишься перед товарищами. И соблазняет целовальник. Это — образ по истине трагический. Его «полная здоровая фигура уже давным-давно красуется на высоком кабацком

крыльце». И целовальник сам не пьет, — в трезвом целовальнике есть нечто роковое. Московский старьевщик у Глеба Успенского одет очень тепло: в этом его сила над зябнущими людьми; и, снисходительно заглядывая к ним в холодные каморки, он презирает их, потому что они — люди без вещей. Так и трезвый целовальник презирает своих пьяных клиентов; и когда рабочий в исступлении, в изумлении перед его холодной низостью призывает Бога, он, степенный, положительный, строго останавливает своего завлеченного гостя: «ты про Бога своими пьяными устами не очень», — целовальник попрекает пьянством!.. Вернувшись от него домой, пьяный рабочий как будто засыпает мертвым сном, и рыдающая жена решается на минуту сходить к соседке. «Наскоро рассказывает она приятельнице, в чем дело, занимает до вечера хлеба и тотчас возвращается домой. Прямо под ноги бросаются из избы три собаки с явными признаками молока на морде. Чуя погибель молока, припасенного ребенку, она делает торопливый шаг через порог и наталкивается на пустой сундук с отломанной крышкой; в сундуке нет платья, на стене нет старой чуйки, на кровати нет мужа, а люлька с ребенком описывает по избе чудовищные круги, попадая то в печку, то в стену». Женщина бросается вдогонку за мужем, но целовальник уже оказал гостеприимство ее пьяному мужу, спрятал его и бессовестно смеется над несчастной матерью, над несчастной женой.

Для того чтобы отдаваться духу вина и дурманом заволакивать гнетущий кошмар Растеряевой улицы, необходимо содействие какого-нибудь человеческого паука. Он высасывает кровь и заменяет ее водкой. Такую роль играет Прохор Порфирыч, одна из разновидностей Чичикова. На его счастье другие обладают множеством несчастий. Тепло одетый старьевщик, трезвый целовальник, счастливый Прохор Порфирыч — все это люди, идущие по одной дороге и составившие заговор против раздетых, пьяных и несчастных. Прохору Порфирычу особенно хорошо, потому что он вполне сладил с собственным сердцем, без всяких нравственных затруднений обманно разорил родную мать, и голос чужого горя и жалости никогда не дойдет до его спокойной, расчетливой, принципиально-низкой души. Он приобретает во что бы то ни стало, во что бы это ни стало другим. Но так как его фигуру написал Глеб Успенский, то в эту жалкую оболочку он вдохнул нечто высшее и большее, чем приобретательская страсть. В глазах Успенского Прохор Порфирыч, один из сыновей Растеряевой улицы, тоже хочет выпрямиться, и от бессмыслицы и тупости, которая его окружает, он тяготеет к человеческой норме, хотя ее конкретные черты и представляются ему в нелепом виде. Он копит деньги не только ради денег, — оне нужны ему, чтобы не быть хуже других, чтобы все у него было «как в первых домах» и чтобы отсутствием манишки не спустить себя в уровень толпе.

Это очень знаменательно и характерно для Успенского: в людях он за-

мечает не только и не столько первичные инстинкты жизни и самосохранения, сколько самолюбие и любовь к власти. Никто не хочет приниженно и робко выходить статистом на жизненные подмостки; не все соглашаются быть хотя бы и нумером вторым. Всякий жаждет иметь значение, играть видную роль, встретить чужое признание и уважение. Мало жить: надо жить почетно и властно. Это стремление к мощи, это ницшевское Wille zur Macht, представляет собою залог всего гордого и прекрасного, на что способно человечество. Прохор Порфирыч, как это ни странно, приобщается к источнику людского величия. Но душа у него — мелкая, пустая, и оттого ницшеанские мотивы вырождаются там в нечто плоское и уродливое. Когда к силе тяготеет бессильный, когда мощи хочет слабый, то в этом не будет ничего благородного. Wille zur Macht без нравственного содержания примет смешные или трагические формы. Самолюбие, прекрасное семя величия, на дурной почве дает плоды жалкие. Это оно, как мы уже видели, толкает рабочего в кабак. В своих невинных проявлениях это оно заставляет супружескую чету разоряться на «обстановочку», на дешевую фольгу и мишуру жизни, и пренебрегать ее сутью, — и дети, да и сами супруги, сидят голодные (голода никто не увидит). Если военный писарь Хрипушин считает себя медиком и специалистом по заочному лечению, если он ходит из дома в дом, подавая свои изумительные врачебные советы, то им руководит не только стремление набрать копейки, но опять-таки и самолюбие: он хочет, чтобы его признали; он презирает немецких докторов и в свое превосходство над ними верит уже из одного патриотизма, из убеждения, что может собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов российская земля рождать... И Кузьмичев, хоть он «фельдшер, ничтожная часть человечества», однако свое место в человечестве сознает. Но этой, сравнительно безобидной страстью тяготение к мощи не ограничивается. Самолюбие переходит в самодурство. Возникает жажда чужого трепета, чужой дрожащей преданности; хочется слыть чьим-нибудь благодетелем, кого-нибудь обязать. Сердце великодушное бежит чужой благодарности, а здесь, наоборот, робким присутствием благодарных только и живут. С отрадой смотрят здесь, как мальчик, получив не даром, а за свою работу, десять копеек, в экстазе благодарности и умиления «брякается об пол всем, чем только можно брякнуться, — лбом, локтями и коленками». Чиновник Толоконников нарочно женился на самой некрасивой и бедной девушке в городе, для того чтобы ежеминутно чувствовать себя ее спасителем и встречать покорный, беспомощный взгляд ее заплаканных глаз. Кто оскорблен в своем желании власти, кто не встретил признания в одной сфере, тот особенно будет вымещать свою малость на других, и он непременно создаст себе хотя бы крошечное царство, в котором будет властвовать и устрашать. Он наслаждается чужой боязнью; ему нужно, чтобы трепетали перед ним «испуганные души» жены, детей, прислуги,

— ему нужны какие-нибудь подданные. Его гнетет собственное ничтожество, собственная тупость, и он ищет себе исхода в атмосфере им навеваемого страха. Униженный в одном уголке жизни, он унижает в другом. Так мутится прекрасный источник самолюбивой и гордой личности, так все далее и далее уходит человек от своей нормы, — и вырастает человечество изуродованное. Одни хотят казаться выше своего роста, другие, наоборот, принижены, — но все неестественны, все исковерканы. В глазах Успенского это уродство — не прирожденное и потому не безнадежное: вернется прежняя красота. Бессознательно и безобразно ищут ее даже Толоконниковы и Прохоры Порфирычи; то дурное, что они делают, в своем конечном истоке, как мы уже видели, выходит именно из глубокого тяготения к силе и гордости. Исконное течение души нелепая жизнь направила в русло извращенное; но самое течение нормально, и, благодаря ему, люди на свое счастье или несчастье не могут навсегда освоиться с Растеряевой улицей.

Так Успенский подмечает в каждом тлеющую обиду жизни, нестерпимое сознание своего унижения, а быть униженным — значит не быть человеком.

Эти общие мотивы и мерила Успенский специально прилагает к русскому обществу. Дело в том, что есть эпохи, когда трепет, вселяемый одними людьми в других, составляет главное психологическое содержание жизни: Россия в первой половине XIX века была особенно богата «испуганными душами», душами мертвыми, и в сочинениях Глеба Успенского этот период нашел себе очень яркое и своеобразное отражение. Но, рисуя определенное время, автор поднялся над ним. Здесь мы опять встречаем то идеалистическое и вечное, что светится из его творчества, повидимому столь привязанного к данной минуте, столь приуроченного к моменту и месту. Глеба Успенского нельзя понять вне истории русской общественности, его нельзя понять без крымской кампании и 19 февраля, без русско-турецкой войны 1877 года; он как-то органически слился с русской жизнью, и всегда видишь у него те фактические поводы и пружины, те внешние социально-экономические силы или исторические события, которые привели отдельную личность к той или иной душевной катастрофе; у него, так сказать, нет психогенеза, т.-е. душа его героев не рождает сама собою своих волнений и порывов, она не создает их без осязательной причины, из темных недр собственного глубокого бытия, — без внешнего Глеб Успенский не обходится. Но им он не замыкает круга своих наблюдений и своей литературной работы. Проводя явственные материальные связи между средой и душевными состояниями, он, однако, интересуется именно тем, как внешнее переходит во внутреннее, как события отражаются в сознании и чувстве. Это сочетание истории и психологии, отличающее Успенского, опять-таки делает его не только писателем текущего или истекшего дня, но и выразителем постоянных запросов духа. Вот почему эпоха русской истории, обильная пугающими

и испуганными, предстала в его художественном изображении не в одной своей временной сути, но и в своей постоянной человеческой характерности. Русское не затмило всеобщего.

Нескладная жизнь везде заставляет или пугать, или пугаться. И вот, вырастают дети, приученные бояться «инспектора», бояться не того, что могуче своей нравственной силой, а того, что грозит внешними угрозами богатства или власти. Бога страшатся кощунственно и недостойно: словно «камня, который может свалиться с крыши и убить»; Бог напугал, но не вызвал к себе благоговения. Для того чтобы не бояться самому, надо порождать боязнь в других. Отсюда — простая и ясная философия жизни: захватить как можно больше ее ощутительных благ, уловить ее в ее сытости, в ее почете и добиться только того, что выгодно. Если в такую среду случайно является гость иного мира, один из тех, кто самоотверженно посвятил себя духу, то это производит сильное, но не долгое впечатление. Вот, например, в пугливую и пугающую семью приходит юродивый Парамон. Он медленно приближается по средней большой дорожке сада, и тогда всем кажется, что на них идет «что-то необыкновенное, не то погибель, не то милость, не то само будущее». Парамон носит тяжелые вериги, чугунную шапку; он не только отклонил все радости и удобства жизни, но и добровольно взял на себя огромное страдание, и с этой мукой своего подвижничества проникает туда, где тщательно избегали страдания самого маленького. Воплощенное бескорыстие предстало перед корыстными, необыкновенное — перед обыкновенными. Парамон не боится сильных и богатых, и весь он, в тягости своего убора, в возвышенности своих интересов, представляет явление совершенно другого порядка, чем та мещанская семья, в которую он пришел необычным странником. Чуждый «холодному, несчастному, боязливому влачению жизни», Парамон оторвал мысли детей от земли, по которой они ползли ползком, «поднял их уныло склонившиеся головы к небу и звездам» и толкнул их, бедных детей, «на дорогу, по которой они могли бы дойти до сознания прав живого человека». Но Парамон не может оставаться долго среди робких и корыстных. Он коснулся детей, но скоро их отняли у него. Ему дали было приют в садовой беседке, он украсил ее образами и картинами, туда собирались дети, и он говорил с ними о великом, — и юные души парили на высотах идеала. Но однажды вечером раздался стук в калитку, — и все испугались: в этом доме боялись стука, звонка. И в самом деле, полицейский надзиратель возбудил вопрос о паспорте Парамона: юродивый имел святую душу, имел вериги и тяжелую чугунную шапку, тяжелее шапки Мономаха, но он не имел паспорта. И святой человек должен был исчезнуть; опустела беседка, опустели и души детей, от которых «улетел ангел пробужденного сознания». Старшие раскаялись в том, что оказали гостеприимство беспаспортному человеку; в борьбе святости и паспорта одолел последний; нелепость и

ненужность взяла верх над правдой, и настоящей оказалась жизнь прозаическая, грубая, внешне-сильная. Все опять стали как бы ниже ростом, и опять воцарилось «нравственное бескрылие». «Вот какие феи стояли над колыбелью» того поколения, которому именно крылья-то и нужны были, потому что оно должно было разрушить старый, крепостнический уклад России и совершить дело освободительной реформы. Был близок восход русского солнца, и на слабые, согбенные плечи надо было поднять великое и радостное бремя 19-го февраля. В неподготовленное сознание, прикованное к низинам жизни, «внутренне-испуганное» испугом раба, надо было ввести идеи чуждые и ослепительные — идеи справедливости, свободы, равноправия. Рухнула опека, от каждого потребовали сознательной ответственности и стремления к тому, что идет за пределы личных интересов. Совесть упала на почву бессовестного. И потому эта новая жизнь, эти новые мысли большинству оказались не под силу. Многие дожили до весны, увидели зеленое, но как Ваня Птицын, одна из жертв разлагавшегося «взяточного полипа», они уже не могли принять весны в свои омертвелые души, и она оказалась для них поздней гостьей, которой не вынесло, не вместило изнуренное сердце. Среди людей, которые были отравлены «неуступчивой живучестью» крепостного строя и воспитались «в самой густоте неуважения чужой личности, в самых затхлых понятиях», возникла мучительная растерянность, — и тогда «заболели мыслью, заболели сердцем, заболели совестью; сколько тут фигур, прямо легших пластом, отказавшихся итти вперед, сколько умирающих и сколько бодрых, смелых, настоящих: началась с этой минуты на Руси драма; понеслись проклятия, пошли самоубийства, отравы... послышались и благословения».

Успенский воспроизвел главным образом не благословения и не тех «бодрых, смелых, настоящих», для кого приветлив был свист «чугунки», этой эмблемы нового, и кого пьянила ликующая радость первого поезда, поезда жизни, который из захолустной сонной тишины победно увлекает к осмысленной и светлой деятельности. Для людей, ринувшихся в битву того времени, у Глеба Успенского не нашлось ни ярких красок, ни торжествующих звуков, потому что и собственная душа его была обессилена и сам он был измолот в «кофейной мельнице» жизни. Его герой, похожий на него, в детстве многого не знал, не подозревал, — действительность раскрылась перед ним сразу во всей своей глубине и важности, и когда он, взрослым, истерзанным человеком, посетил однажды родной город, этот город жег его страшными воспоминаниями, и путник жизни обратился к нему с такою страдальческой укоризной: «Все-то вы меня, господа люди, госпожи улицы и господа деревья и сады, все-то вы меня обманывали!.. Отчего это вы ни разу не сказали мне, как вы измучились, как вы много утаили от меня вашего горя? Отчего это, государи глухие переулки, не сказали вы мне единого слова о том, что мне надо итти, стоять

за вас горой, что мне надо иметь руки железные, сердце лютое и око недреманное? Отчего вы, бедняги мои, старались всегда укачать меня, заговорить меня веселыми словами, когда я плакал от бессознательной тоски, говорили мне «не думай!», вместо того, чтобы разбудить, сказать: думай, брат, за нас, потому наших сил нету больше!... Убаюканный вами, я спокойно спал и не знал, что в темные осенние и зимние ночи, когда на дворе льет дождь или воет вьюга, вы поедом ели, ни в чем неповинные, друг друга и проклинали свою адскую жизнь. Зачем ничего-то этого вы мне не сказали? Зачем я не знал, что измучили вас эти ночи, измучили дни, измучили эти дома и сады — разве я такой бы был? Разве бы я не постоял за вас, горемычные мои? А вы все молчали, да таили, да прятали... посмотрите-ка, как я измучился-то, покуда узнал!..»

Одно из самых позорных наследий до-реформенной эпохи с ее запугивающим воспитанием, с ее поклонением силе денег и власти, это — несвободная совесть. Успенский часто с недоумением и горечью возвращается к типу русского деятеля, которого характеризует разобщенность между совестью и обязанностью. Здесь и там встречаются люди, которые живут неправдой; но их неправда — не спокойная, не самоуверенная: это — неправда пополам с правдой. Они, входя в общее сплетение неправедной русской системы, делают много дурного, но дурное не образует гармонии с их сознанием. Сознание, совесть у них лучше дела. И все-таки совесть уступает. Отсюда — неуважение к самому себе, презрение к собственной работе, какое-то внешнее и глубокоциничное отношение к делу своей жизни. В отчаянии Успенский хотел бы, чтобы эти либеральные акцизные чиновники, совершающие свои коварные «прогулки», эти исправники и судьи, эти священники, равнодушно внимающие злу, были попросту жестоки, — он с горя жаждет хотя бы такой, отрицательной гармонии. Но нет: все эти люди поверхностно чувствуют и думают одно, а делают другое, противоположное, — и только будочник Мымрецов, охраняемый от сомнений своей безнадежной умственной скудостью, исповедует определенную философию шиворота и в своей будке, которая стоит «на углу двух весьма глухих и бедных переулков уездного города», не знает разлада между теорией и практикой, чистосердечно «тащит и не пущает»...

Во имя чего же нарушаются веления совести, и люди принимают на себя бессовестную обязанность? Глеб Успенский часто указывает на то, что русские деятели оправдывают себя в этом потребностями семьи. И даже тот хозяин гостиницы, который приводит девушек своим развратным посетителям, делает это ради семейства и детей и «не имеет времени за хлопотами подумать, что и у той девушки, которую он представил, тоже есть родители, что и она такое же дитя, как и его девочка, что даже голос и смех ее почти детские». Глава семьи, ради последней, решается на сделки с честью, и вся

жизнь его уходит на работу, бессмысленную или бессовестную; ради семьи он, «скрючившись, сидит в управлении московско-индийской железной дороги». И творится с ним глубокая драма. Он именно для того и создал себе родной угол, чтобы избегнуть одиночества, — но в семье своей он бесконечно-одинок. Его угнетало когда-то «ощущение оторванности от общего потока жизни», и вот весною, когда «все плакало кругом в ароматической жаркой тьме», опустился Джон Ячменное Зерно, цветочная пылинка, в почву, и «стал маленький зеленый росток веселыми живыми глазками посматривать на Божий свет». Но в то время как ее, жену, «зеленый росток», потянуло в стебель, к теплу и плодородию, Джон Ячменное Зерно, муж, «превратился в корень и полез куда-то в землю, на какую-то темную, хлопотливую работу», — и корень не может прекратить своей черной работы, для того чтобы не зачах стебель. Между корнем и стеблем, между мужем и женою воцаряется разлад: «она — к солнцу, я — во тьму», и они опять становятся чем-то единым, становятся «мы», только в те моменты, когда оба сознают свое несчастье, свое одиночество, сознают, как их обманули надежды, зародившиеся весною в ароматической жаркой тьме... Так интеллигентные мужья и жены, в противоположность крестьянской чете, идут по жизни разными дорогами, и, кроме того, ради жены и ради детей муж приносит жертвы постыдные. Его обида усиливается еще тем, что жена и дети, если в них проснулось стремление к чести и честности, эти жертвы и самого жертвователя отвергают, их не хотят, и «все эти хлопоты, заботы, все тяжкие труды, под'емлемые тружениками во имя семейства, разлетаются прахом». Глубоко-мучительно положение отца, отвергнутого сыном, — но все же благо сыну, что он отринул принесенную ему бесчестную жертву!..

Таким образом, русский интеллигентный человек в глазах Успенского не достиг цельности и гармонии в своей жизни и не управился со своим сознанием, не удовлетворил своей совести. Быть может, это и заставило Успенского, в его тоске по цельности, обратить свои взоры туда, где сознание играет малую роль, где человек покоряется не самому себе, не своей мысли, а высшей стихийной силе и не может ослушаться ее велений. Не там ли, на материнской груди земли, можно найти покой от сомнений и тревог, не там ли упраздняется и самое существование раздумий совести, и предстает недумающая спокойная, прекрасная Венера с мужицкими, земледельческими завитками волос по углам лба? Не там ли выпрямляется согнутая человеческая фигура? Власть земли, кабала у травинки зеленой освобождает вот этого большого мужика с бородой, с могучими руками и быстрыми ногами от всякой ответственности, мир освобождает его от мировоззрения — обо всем думает и печется, за все отвечает его космическая хозяйка. Она справедлива, она как мать, — от нее не обидно принимать кару неурожая, от нее не со-

вестно принимать и обильные дары, и сколько бы она ни родила, сколь много бы она ни дала, здесь не будет той несоизмеримости между работой и заработком, которая существует в социальных человеческих отношениях. Земля честна. Она воспитывает, и труд над нею по существу своему благороден. Величайшее дело, это — земледелие. В царстве урожая и неурожая каждую минуту воочию осуществляется та великая и таинственная связь человека с мировым целым, которая во всякой другой области исчезает под наносным слоем искусственных выдумок и ухищрений. Оттого земледелец, в своем типе, в своей осанке и быте, остается неизменен, хотя кругом его сменяются тысячи поколений. «Ржаное поле» поставляет все тех же людей, и как будто все тот же старик Силантий, что и двадцать лет назад, греется на завалинке, и те же Марфутки и Лизутки выкрикивают: дяденька, купи цветочков, дяденька, купи малинки...

На спокойном фоне земледельческого мировоззрения нормально протекает и семейная жизнь, слитая с жизнью мирской. Муж и жена связаны единством интересов, которые оба они почерпают из черных недр земли. Женщина работает в полной гармонии с природой, с солнцем, с ветерком, «с этим сеном, со всем ландшафтом, с которым слиты ее тело и ее душа». Успенский вообще с лаской и нежностью относится к печальнице — крестьянской женщине, и ему приятно, что она «вся живет только живым, живьем, вся находится в плену живой растущей травы, живого зеленеющего поля, живой квокчущей птицы, живых мычащих телят». Только сознание, больное сознание русского человека, может разрушить этот мир с природой, это тихое существование, обвеянное стихиями. Именно, когда наступает чреватый злополучием досуг урожая, время работающего сознания, крестьянин вспоминает свою «ужасную, черную, темную жизнь, весь этот мрак сорокапятилетней маяты», — вспоминает он и ту «единственную, светлую, удивительную радость жизни», которая была связана с именем Аннушки, первой любви. И он в сонном бреду называет это имя, и растет глухая тревога ревности в душе его жены, и, быть может, во всем этом уже наливается кровавый колос будущей драмы: вот что сделал досуг, вот к чему привело раздумие, прервавшее стихийную полосу жизни, поднявшееся над властью земли, Микулы Селяниновича...

Конечно, Глеб Успенский, покорив человека земле, запретив ему работу сознания, на этом не мог успокоиться. Как ни велика власть стихии, не она является для него последним убежищем чувства и мысли. Над природой он ставит любовь. Он говорит, что в природе хотя и все — правда, все честно, «но не все в ней ласково». А человеческого он без ласки, без любви не понимает, не принимает. В лесу, на горе, звучат веселые «птичек хоры», ночью он молчалив и торжествен, — между тем и в то время, когда он мол-

чит, и в то время, когда он весь поет и зеленеет, живое каждую минуту поедает в нем живое, и слышится писк, от которого «щемит то заячье, то овечье, то птичье сердце». В лесу человеческого общества происходит то же самое; здесь тоже господствуют зоологические, лесные законы, но вопль людей еще ужаснее, потому что это поедают друг друга существа разумные. Никто не виноват в этом взаимном уничтожении, но душа все-таки содрогается, потому что над нею властвует правда не зоологическая, а божеская. И Глеб Успенский с неослабным вниманием следит за тем, как в людском лесу появляются Родионы-радетели, которые хотят претворить эгоистическое сердце человека в сердце всескорбящее, хотят «об'ютить» страдающих людей, — и они успевают в своем благородном стремлении. Глеб Успенский не хотел примириться с зоологической правдой, «с железными законами» жизни, — он не верил в железо, не преклонился перед железным букетом, который немецкие патриоты когда-то поднесли своему знаменитому канцлеру. От «железных фиалок», от «свинцовых ландышей» он звал к живым цветам, к живой любви. Он слишком знал, что в мире происходит «ежедневный и ежегодный посев жестокости», но в этой неумолимой атмосфере, под натиском гнетущих впечатлений, умел он спасти свое сердце от железа. Иногда, правда, душа его от «обилия и безрезультатности страдания», от всяких гибелей и разорений, как-то деревенеет, запирается точно на замок; но под замком она, общительная и отзывчивая, долго быть не может. И когда он видит, например, как мужик кладет холодными руками на холодном ветре холодные и грубые поленья и ветер царапает его по лицу своим тупым лезвием, — в глубине души у него «разверзается что-то горячее, как огонь, и разливается жаром рыданий». И хочется оплакать и «неустанные труды этих неустанных рук, и холод изб, и тьму ночей с бьющимся от страшного сна ребенком, и жестокость этого же мужика к родному брату». Жалобные звуки гуслей пробудили сострадание в одном герое Успенского, жившем среди ожесточающей обстановки. Но чаще жалость возбуждается не этими механическими средствами, — она приходит от людей, от Родионов, от Парамонов, от «чутких сердец». Вот священник и диакон, похожие на «одушевленные кошельки»; они думают, что вселенная — это не более чем вместилище разного рода крупных и мелких денег, и как только какая-нибудь планета, т.-е. «какая-нибудь монета, вращающаяся во вселенной», попадает к ним, они довольны и счастливы. И вдруг, как Парамон-юродивый, является пред ними учительница Абрикосова. Она покинула богатство, почет и спокойствие и пришла в деревню учить крестьянских ребятишек. Она за ними ухаживает, она спрашивает одного из них: хочешь, я тебя буду любить?.. ну, люби, когда хошь — великодушно отвечает мальчик... Ради чего же она это делает и как примирить ее делание, ее жертву, с ясной житейской фило-

софией одушевленных кошельков? Примирить нельзя, и диакон испытывает глубокое недоумение и потрясение, которое всколыхнуло его сердце, затянувшееся было тиной равнодушия. Абрикосова сделала то, что в темной ночи его духа «пробежали какие-то зарницы», и он заболел великой болезнью, к счастью, неизлечимой, — заболел совестью и мыслью. Ее же пережил и тот сибирский злодей, который, как дядя Влас, пришел в ужас от самого себя, от своей злобы. И совестливая мысль вообще носится по России. «Тихими-тихими шагами, незаметными, почти непостижимыми путями пробирается она в самые неприготовленные к ней души. Среди, повидимому, мертвой тишины, в этом кажущемся безмолвии и сне, по песчинке, по кровинке, медленно, неслышно перестраивается на новый лад запуганная, забитая и забывшая себя русская душа, а главное — перестраивается во имя самой строгой правды». И когда она перестроится, тогда на центральное маховое колесо общества будет наложен приводный ремень, и «отдельные колесики, которые теперь вертятся без устали и без толку», придут в разумное движение, и люди-атомы соединятся в стройное целое, в единое содружество, чтобы вместе побороть прежде всего ненужное, излишнее неблагообразие жизни.

Оптимизм Успенского, его незыблемая вера в грядущее благообразие, в то, что современное изуродованное и приниженное человечество выпрямится, — эта вера поддерживается у него тем, что он и теперь, в окружающей действительности, видит отдельные явления красоты. Когда он с «деревянным» благоговением рассматривал мастерскую художника, он вдруг остановился перед одной картинкой и не мог от нее отойти, — она его не пускала («словно я зацепил карманом, как иногда бывает, за ручку двери»). На картинке была изображена девушка лет пятнадцати-шестнадцати, гимназистка или студентка, которая бежит с книжкой на курсы или на урок, в пледе и мужской круглой шапочке. Его пленила та не женская и не мужская, а общечеловеческая светлая мысль и печаль не о своем горе, которой дышало лицо молодой девушки; очаровала его эта духовная красота. Потом он увидел ее, эту девушку, или ее духовную сестру, живою. Однажды черной ночью, в дождь и ветер, забрел он в какой-то огромный парк и скоро очутился перед громадной развалиной старинного барского дворца. «И в парке темно, и пусто во дворце — только ветер ревет и воет, раскачивая огромные деревья. Куда итти?» В самом деле, — куда итти Успенскому черной ночью, среди пустынных развалин? Но, обойдя руину с другой стороны, он заметил огонек, который светился в полуразрушенной каморке. Там сидела молодая девушка, сельская учительница, и поправляла детские сочинения на темы: «как я раз испужался» и «как я раз расшибся». Завязался простой разговор между нею и Успенским, а в это время в комнату вбежала деревенская девочка, закутанная в платок и с высокой палкой в руке. «Я у тебя, Алексеевна, сказала

она учительнице, — ноне ночевать не буду... мне надоть пьяных и прохожих по дворам разводить. Отец-то хмелен, а очередь наша, так вот я вместо отца-то». Родная сестра, видимо, некрасовского мужичка-с-ноготок... Да, ей трудно учиться, бедной девочке; в другом месте Успенский рассказал, как ее ругает бабушка за то, что она тайком готовит свои уроки при свете жалких, но все же дорогих огарков. Ей трудно учиться, ее трудно учить, и все-таки она учится, и все-таки девушка в каморке старого дома учит ее. В углу развалины с тетрадками и сказками именно она, сельская учительница, зажгла для Успенского тот приветливый огонек, который указывает дорогу заблудившемуся путнику. И в черной окружающей тьме светится этот огонек, потому что девушка, как новая весталка, самоотверженно блюдет его и не дает погаснуть — хоть это и мучительно-тяжело в нашу русскую непогоду и неурядицу. И Глеб Успенский утешен этой светлой девушкой, и, как он сам говорит, ему становится хорошо и легко на душе, на его измученной душе.

Правда, не всех утешит сельская учительница. Крестьянский юноша-самоучка стал писать стихи о людской неправде и призывал в них к свободе и братству. Стихи были ужасны, и их не приняли в журнал (это не стих, а шест, — сказал автору жестокий редактор). Одна девушка прочла юноше другие стихи, прекрасные, написанные великими поэтами, и они тоже говорили, дивными словами говорили, о людской неправде и призывали к свободе и братству. И ничего? — спросил юноша. То есть, ничего и после этого, и после таких стихов? И девушка должна была сознаться, что — да, покуда ничего, покуда и эти стихи не сделали мира справедливее и свободнее; она рассказала ему об исторических неудачах добра. Юноша ужаснулся и был безутешен.

Может быть, он и прав. Во всяком случае, та душевная красота, которая озаряет девушку в мужской шапочке или сельскую учительницу, зажегшую свой огонек и скорбящую не своим горем, все это — красота самоотвержения, все это говорит о благородной способности человека принимать на себя чужую печаль; но мир самоотвержением венчаться не может. Ведь самопожертвование, это — дитя совести, которая взросла чрезмерно от чужой бессовестности. Если бы равномернее, справедливее распределялась совесть между людьми, не было бы нужды в героизме и страдальческой красоте самоотвержения. И потому не временной ли только является эта красота? Ведь и совесть в своем отраженном страдании, страдании за других, тоже способна отклонить человеческое существо от его нормального и прекрасного облика; ведь и совесть может скомкать душу. И Глеб Успенский, действительно, верил, что есть на свете красота спокойная, самодовлеющая, безжертвенная, — красота превыше совести, парящая над нею. В этом — центр мировоззрения Успенского. Его последнее слово не этика, а эстетика.

Есть в мире песня, которая звучит наперекор злу и его заглушает. «Горя, нужды, тоски, холода, голода, слез, злобы, — тьма! Но вот несутся же эти животворные, вечные, неизменные звуки, несутся они, как звуки песни жаворонка. Неизменна эта песня сначала для малого ребенка, потом для молодого парня и, наконец, для старика. Человек был ребенком — стал стариком, а жаворонок все тот же: все так же прячется в солнечном луче, в глубине светлого воздуха и поет все ту же, вековечно-неизменную, радостную песню. И народная песня — такая же вековечно-неизменная, и она говорит только о неугасимой, несокрушимой силе жизни, напоминает только эту радость жить, звучит никогда не стареющим, вечно и неизменно юным звуком».

«Радость жить» идет от источника всякой радости и всякой жизни — от богини любви и красоты. И ее видит, о ней помнит даже тот, кто, повидимому, знает одну только заботу и печаль.

Затопив печку сырыми дровами, закутавшись в рваный полушубок, после горького и беспокойного дня заснул тяжелым сном сельский учитель Тяпушкин. И вдруг во сне он «хрустнул» всем существом своим, как бывает, «когда человек растет». Он, действительно, нравственно вырос и проснулся с каким-то счастливым горячим ощущением в груди. Он вспомнил, как много лет назад стоял он в парижском Лувре перед статуей Венеры Милосской и как она выпрямила его скомканную душу и вдохнула гордость и радость в глубину его «искалеченного, измученного существа». Перед этой великой «каменной загадкой», воплотившей не специальную женскую красоту, а красоту нормального человеческого облика вообще, Тяпушкин ощутил счастье быть человеком, братом Венеры: он почувствовал свое родство с Венерой Милосской. Люди — аристократы. Мы все знатны.

За стенами Лувра шумит суетная и несчастная парижская улица, и Венера Милосская оттеняет этот пестрый шум своей величавой и спокойной красотою. Она оттеняет, она упрекает, но она и утешает нас. Венера показывает нам самих себя под теми роковыми наслоениями жизни, от которых потускнели наши глаза, поблекли наши лица, от которых возникли наши морщины и седины; она немою речью своей красоты говорит нам, некрасивым, униженным, изуродованным и измученным, — она говорит, что мы прекрасны, что мы гармоничны, что это только бессмыслица наших серых дней нас обездолила и обессилила, пригнула долу, исказила наши божественные черты. Она говорит, что мы можем подняться и выпрямиться, что никто и никогда не разобьет в нас Венеры Милосской. Если бы жизнь даже и проникласъ таким вандализмом, чтобы посягнуть на этот бессмертный образ, ее святотатственное дело никогда не удастся, и в храме нашей души, во внутреннем Лувре человека, будет вечно жить Венера Милосская, как живет ее нетленная статуя в отдельной комнате музея, откуда она смотрит на весь очарованный мир и где очаро-

ванный мир посещает ее, как благодарный и благоговейный паломник — свое божество.

«В глухой, занесенной снегом деревушке, в скверной, неприветливой избе, в темноте и тоске безмолвной, томительной зимней ночи» вспоминается учителю Тяпушкину Венера Милосская, и он с отрадой чувствует, что между ним, холодным и голодным, и ею, прекрасной и гордой, есть внутренняя связь, что они — родные. Богиня далека от этой глухой деревушки, но в то же время она так близка исстрадавшемуся сердцу Тяпушкина. И для того, чтобы она была еще ближе к нему, чтобы она охраняла его от жизненной неправды и чтобы не сжалась его душа, он купит себе ее фотографию и повесит ее здесь, на стене, — и в холодной комнате сельского учителя будет красоваться ее изображение, и всякий раз как он взглянет на нее, всякий раз как он вспомнит, что эта прекрасная богочеловеческая возможность, эта великая богочеловеческая необходимость жива и что «в Лувре все благополучно», — всякий раз он найдет себе в этом созерцании, в этом сознании, новый источник сил, новое вдохновение для своей будничной работы.

Покуда в мире есть красота, покуда «в Лувре все благополучно», еще стоит жить на нашей бедной земле. Это испытал, в этом убежден не человек, избалованный счастьем, — в это верит горемычный, истерзанный Тяпушкин: поверим же и мы Тяпушкину. И его духовный творец, Глеб Успенский, тоже всей своей изболевшейся душою верил, что это великий грех против красоты, против Бога и человека — комкать и уродовать свободное существо, родственное Венере Милосской; он тоже верил, что покуда в мире есть красота, покуда Венера стоит в отдельной комнате Лувра, покуда она живет в каждом человеческом сердце, никакие внешние силы не сумеют нас безнадежно исказить и еще можно жить на свете, несмотря на все маленькие и большие недостатки его стихийного механизма и на все скорби его внутреннего строя. И велика и благородна заслуга Успенского, что около Венеры Милосской поставил он сельского учителя Тяпушкина, бедную фигуру нашего русского труженика.

Личная жизнь Глеба Успенского в ее последние годы была окутана тяжелой пеленою безумия; но, может быть, в светлые промежутки ему грезилась все та же Венера Милосская, потому что именно она образует внутренний художественный свет его произведений, потому что именно ее невидимо-видимая статуя смотрит на нас из глубины его рассказов и облагораживает все эти, горечи и смеха исполненные, страницы о грубой жизни и бедности, о хлебе и водке, о слепой случайности и нелепице наших событий и страданий.

ЛЕВИТОВ

Характерно для Левитова, что бытописатель, прикованный к месту и моменту, постоянно видя пред собою какое-то серое сукно жизни, грубость и безобразие, пьяные толпы России, крестьянскую нужду и пролетариат городской, он в то же время способен от этой удручающей действительности уноситься далеко в свою мечту, — и она, целомудренная, поэтическая, сентиментальная, еще резче оттеняет всю тьму и нелепицу реальной прозы. В нем глубоко сочетаются реалист и романтик. Он поправляет быт своею грезой и в его тяжкие будни вносит свою неизменную внутреннюю праздничность. Блуждает он, странствует по степи или в темных переулках Москвы, или следит за вереницей шоссейных типов и сцен; и то, что он видит и переживает, кошмаром безысходного горя гнетет сознание, — но под этой пеленою в душе писателя все же трепещет чувство Бога и солнца, преклонение пред «высокой Божьей деятельностью» и томительное ожидание счастья, на которое всегда готово его ласкающее, но не приласканное сердце. В этом сердце у него, как лампада перед иконой, теплится идиллия, и он хотел бы ее лучами пронизать и согреть все жилища и жизни, отдать чужой скорби все свои невыплаканные слезы, помочь себе и другим своей приветливой задушевностью. Если бы он только мог, если бы это было в его власти, он подавил бы в себе свое понимание смешного и умение его изображать, свой гоголевский отблеск, — он только благословлял бы, он только воссылал бы к «светлому глазу Божьего солнца» эти проникновенные мольбы: «Боже, в души больные моих страдающих братьев тишь бы такую Ты посылал!» или «Мир вам! Мир вам, добрые, добрые люди, обставлявшие некогда мою бедную детскую жизнь! Мир тебе и покой, бедная родная сторона моя!»

«Холод ночей беспокрышных», горемычное сиротство обижаемых детей и женщин, «терпеливая русская почва», в которую бросает свои семена «беспрестанный работник — деревенский день»: все это, конечно, в глазах Левитова — унылые будни, «мучитель-понедельник»; а тот праздник, который он в своей обычной, излюбленной антитезе противопоставляет им, это, раньше всего, — природа. Он ее любит сыновней и поэтической любовью. Ее

мир и покой, «самую глубину» ее ночи, «степной темной ночи, слепой и немой красавицы», он славит, как умиротворяющую и благую силу, которая дает забыть о крикливой жизни, о шумной сутолоке ее, об этих торжествующих ее героях — каком-нибудь Македоне Елистратыче, письмоводителе пристава, «Нептуне в своей луже», или целовальнике, «лысом этаком гостеприимце». Природа — воскресенье, святой отдых, праздничное утро духа. И сквозь массу снежных пушинок, «как красавица из-под вуали, светлый месяц любопытно посматривает на далекую от него землю». Лес, «редко когда смолкающий рассказчик», со своими «нестареющими кудрями», прекрасен и тогда, когда «сосны и ели раскрашивают могильное однообразие савана своими вечно-зелеными ветвями»; но с особенною мощью зовет он к себе, в свои зеленые сени, весною, — и бегут, бегут на этот зов деревенские дети, и не только они, но и строгие учителя их. Послушные весеннему чувству, пономарь и отставной унтер даже перенесли дыхание леса в свою убогую комнату: они восторженно слушают в ней «поющий птичий мир». Долгими зимними вечерами, проводив беспросветный будничный день, готовились они к празднику — вязали волосяные лесы или нитяные сети для птичьей ловли, стругали клетки, мастерили дудочки, и пока занимались этим, они душевным слухом «слышали могучий шелест дремучего леса, птичьи крики и взлеты, а глаза видели глубокие и светлые заводи широкой реки, блестящие всплески рыб и быстрое реянье чаек и чибисов, жалобно стонавших над тайными речными глубинами»; и вот, когда расцветала природа, они ходили на свою ловлю, и скоро в избе пономаря начинали в своих клетках заливаться голосистые птицы — скворцы, щеглы, и чижи, и синицы, и ряпола, и это среди всяческой деловитости и прозы создавало чарующую иллюзию, будто нет потолков и стен, и тюрем жизни, будто все растворяется в одной сплошной природе, в одном ликовании поющего естества. «Стозевная песня» несется и от степи; пусть это песня о невзгоде и нужде, об истомленных странниках человеческих, но сама степь и звезды над нею льют в истерзанную душу благоволение, нежность и любовь. И степь эта для ее сына и певца, Левитова, — мистическое, непостижимое существо. Она — не только ландшафт и зрелище для людей, но и нечто самостоятельное; она — сама по себе, и наш писатель различает в ней отдельные моменты, знает каждый час и каждый вздох ее, слушает ее вечерние думы. Он олицетворяет ее курганы, ее туманы — эти седые речные пары, которые похожи на сказочного великана, стерегущего зарытый клад: все то же драгоценное сокровище отдыха, праздника, счастья. Оттого странники русских дорог часто последние силы свои отдают на то, чтобы вернуться домой и улечься на отцовском, на степном погосте. И на своей стороне знает Левитов особый мир могил, — знает «много могил, приютивших у себя таких мучеников с их кровавыми ранами; об их жертвенной крови неустанно

шепчут и плачут листья развесистых кленов и белых берез», и деревья эти «нежно лелеют уснувшее горе». Засыпает усталое горе в об'ятиях родной степи. Правда, у нее есть и свой нестерпимый зной, который говорит, что и природа, изнывающая в жару и бреду, имеет свои муки, неведомые людям, что существует некое общее страдание вселенной; и тогда страшно в степи то, что она — такой пейзаж, которого живое не оживляет и который навеки останется в своей мертвой недвижимости; и на бедные, беззащитные человеческие головы низводит палящий зной губительные солнечные удары.

Нежная и певучая душа Левитова, в помыслах своих обращенная к прекрасной праздничности бытия, но властью фактов обреченная изнемогать в грубых буднях действительности, находит себе проблески отдыха не только в природе, но и среди людей, среди детей, чьи «ребячьи думы», радости и страдания вообще так близки и дороги его доброте. И вот, горбун-Петрушка защищает в деревенской школе девочку Анюту от побоев, с помощью которых сельская педагогия вбивает в головы начинающих питомцев «таинственные, как сельская дубрава, азы»; он голубит свою девочку и для нее играет на балалайке, со струн которой льется частый «музыкальный ливень»; и когда ей было четырнадцать, а ему восемнадцать лет, они вместе переплывали реку, чистые, целомудренные, русские Павел и Виргиния. Или крестьянская девушка Саша, обвеянная всей поэзией суеверий, примет и преданий, бегает по лесам и полям, «как богиня-охотница античного мира», и чувствует себя привольно среди птиц и букашек, которые все лето, «так сладко и никому не мешая, на разные манеры, жужжат про цветы — про это высшее выражение грации и беззлобия на земле, проклятой в делах своих». Среди проклятий и воплей, на черной земле, в разгаре ее трудов и будней, праздничными коврами расстилаются благословенные в своей праздности цветы, и когда носится около них грациозная и легкая «нимфа Рощенских полей и лесов», то кажется порою, что это — именно сказочная нимфа, а не крестьянская девушка Саша, — и навеки упала преграда между буднями и праздником, между прозой и поэзией, между Wahrheit и Dichtung.

Идиллическая любовь детей, трагедии трогательные, неиссякаемая доброта и сердечность, проявляемые не только автором, но и многими из его героев, простыми, добродушными русскими людьми, — все это идет со страниц Левитова с такою же силой, как и «безобразный гомон», кунсткамера всяческой уродливости, Минотавр города, поглощающий деревенские жизни. «Острая, едкая пыль Москвы служит для пешеходов каким-то громадным полотном, по которому, самым понятным для наблюдательного глаза образом, выводится бесчисленное множество узорчатых гиероглифов о людской суете». У нашего автора — именно эти узорчатые гиероглифы на жизненной пыли, множество людей, разнообразие встреч, и он рисует их яркими чертами, он говорит о них в

колоритном, хотя и не всегда выдержанном, стиле. Его изображения подавляют, и мучительно делается в этой атмосфере пьянства и драки, бедности и порабощения, среди «кабацкого человечества», представители которого употребляют водку «именно такою, какой она вышла из рук матери-природы, т.-е. отца-откупщика», и символически, на всю улицу, громко выкликают: «где ты тут, каб-а-ак»? И он отзывается, всегда услужливый, всегда гостеприимный, и топит в своем хмельном чаду так много потенциально-красивого, так много человеческих возможностей. Предтеча Максима Горького, сам «горемычный плебей» и ничем плебейским не гнушающийся, Левитов небрезгливо спускается в самые низины общежития, живописует бывших людей, теперешних босяков, которые, как и он, «имеют право любить выпивку». «В колеблющихся волнах ночного мрака», с опущенной на грудь головою, тяжело несущей думы «о невыносливых плечах, о погибших жизнях, об обманутых надеждах», идет он по улицам города, и резкий ветер, забравшись к нему «в самую душу, дотерзывает там истощенное различными червями существование» и гонит его в трактир «Крым». Сюда пришел он, бесприютный, физически и нравственно бездомный, «с тою целью, чтобы смотреть целую ночь многоразличные виды нашего русского горя, чтобы, смотря на эти виды, провесть всю ночь в болезненном нытье сердца, не могущего не сочувствовать сценам людского падения, — чтобы скоротать эту ночь, молчаливо беснуясь больною душой, которая видит, что и она так же гибнет, как гибнет здесь столько народа». О всяком горе он поэтому, не вымышляя, может рассказывать от первого лица, — так сроднился он, как человек, с каждой скорбью. Горе сел, дорог и городов, тоска степей и всей беспредельной русской земли нашли себе в нем певца, но с голосом надтреснутым, и лиру, но со струнами надорванными.

Сам придавленный злополучием, он жаждал спасения, этот несчастный пловец жизненной пучины, этот «водолаз» человеческого страдания, своего и чужого, по неволе нырявший за ним на самое темное дно реальности; и когда всякие подвалы, московские «комнаты снебилью», «меблированные вертепы» готовы были уже совсем захлопнуть над его душой свою гробовую крышку, он сопротивлялся, он не отдавал себя на смерть и унижение и в окружающей мгле с тоскою высматривал, не загорится ли где-нибудь спасительный чистый огонек. И, действительно, его в самые последние, отчаянные минуты не покидало солнце, «его солнечная светлость», вера в святого Наумия, патрона грамоты, покровителя азбуки, от которой всколыхнется русская тьма; и умиротворяя, очищая себя, замечал Левитов что-то сияющее, отрадное, и в разительном, для него знаменательном контрасте вставало перед ним белокурое в подвале, «царевна моего одинокого сердца», «подвальный цветок, стройный, высокий, стыдливый, с свежим ангельским личиком», — являлась она, эта царевна, какая-нибудь Катя или Настя, и пока он видел ее, пока ее из подвала

не уводила жизнь на порок и поругание, в его замученной душе тихо звенела какая-то сладостная арфа.

То своеобразие Левитова, благодаря которому он в подвалы и притоны спускался с арфой, имеет свой психологический источник в общей лирической настроенности его духа. Он сам знал, что именно последняя часто мешала ему создавать законченные и спокойные страницы. Это — лиризм неисчерпаемый, безмерный, безудержный, но без него он «решительно не может ни поклоняться светлому лицу природы — единственному совершенству на всей земле, ни скорбеть о людской погибели»; и от избытка лиризма вопиют камни, вещи: известна манера нашего автора оживлять и олицетворять предметы; у него разговаривают не только лес, церковь, изба, но и бревно, статуя, стулья, самовары; злоупотребляя до комизма этой склонностью к олицетворению, он все пропитывает душевностью, и в книгах его отовсюду точится психизм, ото всего идут неутомимые волны настроения. Покорно отдаваясь им и отказавшись от самодисциплины, от своей направляющей воли, Левитов часто нарушает план своего повествования, кружит вокруг одного места или прихотливо, дальними окольными путями добирается до того, к чему есть более прямая и короткая дорога; у него — своя, особая последовательность, арабески и зигзаги изложения, он вносит беспорядок в свой неровный рассказ и лишает его сжатости. Именно расплывчатость и растянутость и губят Левитова, как художника. Читателей поражает, до какой степени он словоохотлив и как не хочет он сосредоточивать свою мысль и слово. Эта роковая черта его сказывается уже в общей картине его сочинений, в их совокупности: он пишет так, что одному его произведению нет дела до другого, он всегда как бы начинает сначала, и один рассказ его не служит внутренним и родственным продолжением другого, а скорее повторяет своего соседа. Но и в пределах одного и того же рассказа, даже в пределах одного словесного периода, Левитов накопляет лишние слова, совсем не думает об экономии своей и читательской и жестоко искушает наше терпение.

И однако, надо заметить, что это у него — не просто литературное многословие, а какая-то словоохотливость сердца. «Ласкающие гусли» его обильных речей порождены его жалостливостью; это из-за нее, хотя он и не входит всецелс в своих героев, а между ними и собою оставляет расстояние юмора, шутки, сатиры, — это из-за нее участливый писатель подолгу останавливается на воспроизведении людей и вещей, и вот говорит, разливается, не знает удержу своим словам и слезам, — и у вас как-то рука не поднимается, чтобы бросить в него упрек за это естественное многословие. И что удивительнее всего, по свойствам своего таланта, он мог бы совершенно обойтись без этой медлительной и растянутой манеры своей. Он умеет в двух строках вместить описание долгой жизни, набросать чужой облик и душу меткими штрихами, по одному

признаку дать понятие о целом. Вот, например, одна биография, несколькими строками своими рождающая впечатление тягостного трагизма: неотходно сидит в кухне на своем громадном сундуке старая девушка; «как назад тому много лет застало ее на этом сундуке известие, что человек, любивший ее, уехал на родину жениться и увез ее кровных сто двадцать рублей, так она, без малейшего слова, раскачнула тогда еще молодою головой, да так и теперь ею постоянно раскачивает, — только теперь эта голова сокрушилась уже, замоталась и стала такая седая, сморщенная, некрасивая»... Вообще, у Левитова часто запугивают, забивают людей, и от юности до старости жизнь на одной точке стоит. И какая-нибудь старуха молчаливо в коридоре вяжет бесконечный, никому не нужный чулок и никак не может припомнить своей прошедшей жизни, — не то сын у нее был, офицер, не то — дочь-девица... За нелюбимого отдают девушку замуж; долго противилась она, но сломили ее, и взяла она из чужих рук «венчальное платье — вечное несчастье свое».

Так в ласковом лиризме и во всегдашней своей готовности исповедаться перед Богом и людьми думал найти Левитов защиту от жизни и от самого себя; многими словами своими хотел он заговорить свою боль, и невзгоду чужую, струнной музыкой своего сердца мечтал он спугнуть живые картины смерти, — все эти образы силы, измывающейся над слабостью, образы детей пугаемых, женщин безответных, нужды нестерпимой. И хотя он видел, что пьянство, это — глубоко проторенная русскими людьми колея, колея роковая, но сам он много прилагал усилий, чтобы не ступить на нее, — и все-таки ступил и показал это в своих произведениях. Он часто рисует не только психологию, но и физиологию опьянения, борьбу сознания с обволакивающими его парами и конечную победу вина. Оно должно породить искусственный праздник, но в действительности только усиливает будни. И все ниже и ниже опускает Левитов голову и погрязает в омуте принципиально пьяных людей.

Как природа создает свои благодетельные иллюзии, обновляет душу и тело, как полный месяц врывается своими «золотыми волнами» в тусклый подвал и говорит про себя: «Что это за бедность такая всегдашняя? Дай-ка хошь я ее позолочу немного», — так и в опьянении хочет Левитов освободиться от оскорбительной прозы; и например, когда он наливает водку из ведерной бутыли в большой графин, то уже звонкое бульканье переливаемой жидкости настраивает его на поэтический лад, и ему грезится, что это фонтан в саду волшебника бросает на стеклянные клавиши свои светлые слезы-росинки, — а кругом дремлют вековые рощи и в клумбах смеются благоухающие розы...

И в самом деле, остались в его книгах какие-то лирические розы, благоуханные следы прекрасной и погибшей души, и потому вчуже становится жалко и жутко, когда подумаешь, сколько ужасных впечатлений от других и от себя восприняла она, сколько раз падала она со своих идеалистических

вершин в самую тину будничной пошлости и безобразия. И стоном стонут его наболевшие страницы, и не может он вырваться из цепкой одуряющей среды, в которую опустился, и в мертвом море алкоголя утонуло его одаренное, его несчастное существо...

СЛЕПЦОВ

Особенность литературной манеры Слепцова заключается в том, что русскую жизнь он раздробляет на вереницу коротеньких сцен, воспроизводящих действительность в ее звуках, в ее характерной фонетике. Он больше слышит, чем видит. Третий класс железной дороги, в окна которого глядятся однообразные пейзажи, какое-нибудь шоссе с его пешеходами, случайный ночлег на постоялом дворе — все это для автора, находящегося в беспрерывном путешествии, составляет неиссякаемый резервуар речей, разговоров и отдельных идиомов, которые он, в своем этнографическом любопытстве, охотно запоминает и записывает. Слепцов как бы удерживает мгновения, заполненные словами, и эти слова он подслушивает и повторяет с необычайной точностью — во всех переливах интонаций, во всей сохранности голосов и тембров; его можно было бы уподобить фонографу, если бы регистрация звуков не соединялась у него с их художественной обработкой. Верный тому, что слышит, он не довольствуется нормальной жизнью русского языка; для него мало обычного употребления гласных, и регент на спевке выводит у него: «Вюрую ву юдюного Буга Утца». Спевка вообще (на ней, впрочем, не столько поют, сколько пьют), дает ему, собирателю и ловцу звуков, обильный фонетический материал. Здесь раздолье его удивительно тонкому слуху, для которого доступен и чужой шопот; здесь можно подметить, как «виляют голосом, точно хвостом», и певчие исполняют указания своего корифея: «тенорà капни и уничтожься! альтà журчи ручейком! дишкантà замирай!» Автор тщательно копит все эти человеческие мелочи и, благодаря послушному аппарату воспроизведения, сберегает для нас отклики мимолетных восклицаний, которые иначе отзвучали бы, не успев прозвучать. Одаренный слухом больше, чем все русские писатели, искусный счетчик звуков, он ничего не пропускает мимо своего чрезмерного внимания; он не делает различия между главным и второстепенным; для него важны каждый слог, каждое междометие, потому что звуки, как бы ничтожны они ни казались, цепляются один за другой и в своей совокупности создают определенный текучий узор, копию жизни, с подлинным верную, и оттого внутреннезначительную.

Жизнь звучит, и всякий может в этом звучании различить иное, услышать и понять его по-своему. Для Слепцова жизненный шум, это, с внешней стороны, — сплошной разговор. И вот, писатель старается уловить его брызги, осколки людских речей, и каждое из лучших его произведений — отрывок. Действительность рисуется ему как беспрестанные встречи собеседников; она очень редко принимает форму монолога, и даже беседа ее совсем не пространна и не складна. Жизненный диалог, это — короткие строки обращений и реплик, вопросов и ответов. Человеческий разговор, подслушанные моменты которого составляют тему слепцовских рассказов, несмотря на свою лаконичность, до такой степени содержателен и понятен, что не нуждается ни в каком комментарии. Автору приходится делать очень мало пояснений от себя, ремарок и вставок. Да и к перу он прибегает только в силу технической необходимости, — будь его воля и возможность, он предпочел бы устное изложение, так как именно в живой, непосредственной звучности сказываются для него характеры людей, их миросозерцание; и жизненные драмы, особенно их финалы, растворяются в словах и в том ладе, на какой их произносят. И в этом отношении Слепцов заходит так далеко, что слова у него в конце концов приобретают какую-то самостоятельность, точно они отрешены от своих понятий, от своих психологических спутников и предшественников, — во всяком случае, от своей эмоциональной окраски. Его как будто не интересует, что все слова — только отражения известных настроений и чувств. Может быть, именно в связи с этим находится и то, что его герои часто говорят, продолжают говорить и тогда, когда сказать уже больше нечего, когда фразы служат лишь повторением и будто топчутся на одном месте. Слова у него — сами по себе, и они бесчувственны.

Это — потому, что он ограничивается ролью бесстрастного подслушивателя жизни. Фонограф равнодушен, и этим он оскорбителен. И даже в самой точности его репродукций есть нечто отталкивающее. Нельзя рассказывать всего, что подслушано у жизни. Как будто между мною и миром должна оставаться некая тайна, и я не смею передать всего, что слышал и видел. Слепцов же имеет такое дерзновение. Бездушно, неумолимо и сухо воспроизводит он жизнь, протоколирует ее, а сам как бы остается ни при чем, в стороне, и не берет на себя никакой ответственности за сообщаемое. Выходит ли смешно, выходит ли печально (чаще всего — то и другое одновременно), — все это делается само собою, помимо него. Он ничему не удивляется. Ему все равно, услышит ли он пристойное или непристойное: он не брезглив, он все повторит и дойдет до самых пределов того, что выносит печатное слово, а иногда переступит и эту грань. Он не любит многоточий, употребляет их в самом крайнем случае и только там, где они прозрачны; напротив, он охотно раскрывает многоточие самой жизни, и она порою как бы скромнее его...

В своей холодной, неизменной точности он не признает изобилия штрихов: законченный звуковой рисунок для него гораздо дороже красок, отточенная сжатость составляет его отличительную черту. Одна короткая фраза следует за другой, один факт нанизывается на следующий — большей частью, в бесстрастном хронологическом порядке, и, кажется, какая бы душевная катастрофа ни произошла с героем, Слепцов спокойно заставил бы ее, в своем повествовании, дожидаться все той же временной очереди и не рассказал бы о ней раньше, чем о любой детали. Для его эпоса типична такая форма: «Приехали в какую-то деревню ночевать. Остановились у одной бабы. Мужик постучал в окно. Впустили. Хозяева только было собирались ложиться. Баба вошла в избу, а мужик пошел отпрягать лошадь. Сам хозяин еще не ворочался с поля. В избе было душно, мухи жужжали и лезли в лицо. На печи охала старуха; а вся семья была в клети. Хозяйка вошла в избу и, доставая из рукава блоху, спросила» и т. д. Так изображает он жизнь говорящую, Россию разговаривающую, — таким же спокойным и чуждым всякого лиризма остается он и тогда, когда живописует природу своей страны: он и природу протоколирует. Прочтите, например, следующие строки: «Роса, ветерок подувает, небо с востока покраснело, из побуревших озимей вылетает перепел... Овраг, заросший орешником, внизу — мост... Туман поднялся, все чище и чище становится даль, ярче цветы, прозрачнее воздух, и встают кругом одно за другим далекие села, леса и озера... Рязанов глядел, как лошади бегут, как жаворонки сверху падают в зеленую рожь и опять, точно по ступенькам, поднимаются выше и выше; как стадо пасется по косогору; вон лежит в лощине свинья, а на свинье сидит ворона».

Лежит в лощине свинья. «В овраге валяется ободранная собаками дохлая лошадь». Марья Николаевна видит, как секут мужика. Повторяем: он нисколько не брезглив, и никакой сюжет, никакая подробность не смущает его. Он не задумается повести нас в специфическое отделение больницы и покажет, как в зачумленной палате больные занимаются любовными интригами; то, что это производит на нас впечатление гадливости и ужаса, его не беспокоит.

Многого не нужно ему, чтобы обратить свое писательское внимание: он везде остановится, послушает, посмотрит, а затем припомнит и расскажет. Он спокоен; он уверен, что где бы ни копнуть жизнь, она повсюду окажется интересной и каждая мелочь займет свое место в ее общей характеристике. Оттого, например, в рассказе «Вечер» целая, так сказать, глава, или, во всяком случае, эпизод, сводится не более, как к следующему: «На завалинке своего дома сидит старый священник в ветхом подряснике, с заплетенной в ленточку косой. На плече у него котенок. В окно смотрит попадья». Вот и все. И Слепцов не рисуется, не манерничает, когда столь своеобразно рассказывает, — нисколько: его повествование отличается большою искренностью и простотой. Он только

правдив, не хочет сочинять, и если на дороге встретятся ему неинтересные попутчики, то он именно о них и передаст вам, не заменит их, в угоду беллетристике, более занимательными типами.

Из этого сочетания звучащих отрывков жизни, из этой мозаики деталей проступает картина, поражающая своей безотрадностью, полная уныния. Человеческий разговор прежде всего смешон. В нем звучит бездонная глупость людей и такое же их бездонное страдание, хотя последнее редко выступает в своем чистом виде, — оно сливается с комическим. Несчастный у Слепцова больше смешон, чем несчастен. Автор как будто не уважает своих героев, людей вообще, скрытно издевается над ними, хотя, как истинный юморист, сам никогда не позволяет себе улыбки и оценки. Есть только одно-два места, где он сам характеризует разговор своих персонажей, как бестолковость, как «жесточайший вздор». Вообще же он предоставляет судить читателю; он только выводит во всей красоте своих героев, и читатель неудержимо смеется, когда слышит тщательно переданные во всех мелочах беседы «Железной дороги» или «Мертвого тела». Беспощадный в своем остроумии, поразительно меткий изобличитель глупого человеческого разговора, Слепцов и комических эффектов тоже достигает лишь тем, что подробно и точно передает, серьезно рассказывает о смешном. Он невозмутим и холоден; он только констатирует звуки и факты. Вот голова на деревенском сходе произносит речь: «И, как типериче, значит, весь мир, которые все православные христиане у престола Всевышнего Творца, все равно как верные рабы. Так будем говорить: — вот хучь бы ты, Пахом Игнатич, — как ты сейчас перед Заступницей Царицей небесной, так все одно... А как, значит, мир, то, чтобы все в порядке, не как прочие, а так надо стараться, чтобы как лучше». «Женщина... слезливо посматривала на регента и покусилась было даже упасть ему в ноги, прося не оставить сына, но регент удержал ее, говоря, что он не Бог». Или: «Часу в одиннадцатом дьячок искал в передней свои калоши, но долго не мог их найти; наконец, попал ногой в чей-то валявшийся на полу картуз и ушел домой».

Блестящее остроумие, расцвет смешного не могут все-таки заглушить собою страдания. И оно, в своих отзвуках, обильно разлито по страницам Слепцова. Жизнь глядит с них горемычная и бессовестная. В этом ее свойстве убеждается автор на каждом этапе своих скитаний, которые он предпринимает для того, чтобы набрать побольше «живого материала», побольше любопытных наблюдений для слуха и глаз. И характерно для него, что он часто бредет по унылой дороге, и ветер дует ему в лицо, «снежные поля тускло синеют по сторонам, ничего не разберешь, точно во сне», и он просит ночлега, стучится в избы, — не отворяют, не пускают. Ему, пешему, попадаются на пути все такие люди, которые не хотят его подвезти на своих телегах, — даже мужики, едущие порожнем. Он все наталкивается на человеческое негостеприимство и

эгоизм; он на собственном опыте убедился, что нигде так легко не замерзнуть ночью на улице, как в людном селе. Или идет он вдоль рельс новой железной дороги; издали виднеются только что выстроенные будочки сторожей: «подхожу ближе: сторож обзывает меня неприличным словом за то, что сам обознался, приняв меня за начальника, и с сердцем уходит в будку. За этой будкой такая же другая и точно такой же сторож, за другой третья, а там четвертая и т. д., как две капли воды. И чем дальше иду я, тем больше берет меня раздумье: зачем я иду по дороге?»

Этот вопрос имеет в устах Слепцова особое, символическое значение, и его можно обобщить. Вероятно, ему, писателю человеческой беспомощности, умственной и нравственной, не раз приходило в голову, что нет смысла итти по жизненной дороге. Над нею солнце, которое «светит только из приличия и ничего не греет», по ее сторонам — тусклая бедность, жилища, освещенные или затемненные огарками, населенные тупой и страдающей массой, и если вглядеться в людей, то невольно покажется, что всех их томит «страшная, гнетущая, безвыходная скука». Героиня «Трудного времени» хотела было со всеми помириться, вдохнуть в себя освежающие впечатления, «только на один день заключить временное перемирие», — и вот она пошла с этой целью по деревне, и вот что она увидела.

«Марья Николаевна подошла к окну, но в избе было темно и со свету ничего нельзя было разглядеть; только пахло холодной гарью и слышно было, что где-то там плачет еще ребенок. Марья Николаевна начала всматриваться и понемногу разглядела черные стены, зипун на лавке, пустой горшок и зыбку, висящую середь избы; в зыбке сидел ребенок, весь облепленный мухами. Он перестал кричать и с удивлением смотрел на Марью Николаевну; мальчик, которого она видела у ворот, дергал зыбку и приговаривал:

«— Чу! Мамка скола плидет. Чу!

«— Это брат твой, что ли? — спросила Марья Николаевна.

«— Это Васька, — ответил мальчик.

«Мальчик, сидевший в зыбке, ухватился руками за ее края и покачивался из стороны в сторону, вытаращив испуганные глаза на Марью Николаевну, посмотрел, посмотрел и вдруг закашлялся, заплакал, закричал...

«— Он у нас хваляит, — заметил мальчик и опять принялся качать...

. . . . . .

«Рядом с этою избою стояла другая, точно такая же, и дальше все то же: гнилые серые крыши, черные окна, с запахом гари и ребячьим писком, кривые ворота и дырявые, покачнувшиеся плетни с висящими на них посконными рубахами».

Вообще, в жизни так много всякой неправды и невзгоды, что именно это обилие разрешается в душе у писателя какою-то усталостью. Овладевает

им чувство бессилия и беспомощности перед неиссякаемыми ключами страдания и злобы, которые бьют на каждом шагу жизненного пути. Как раз эта усталая совесть, эта утомленная скорбью душа и породила ту мучительную скуку и то холодное бесстрастие, с которым Слепцов или его герой Рязанов, так похожий на него, говорят о человеческих драмах. Ведь это не прирожденная тупость сердца у автора, ведь знает же он сострадание, и это он заметил в «Питомке» и с скрытой лаской описал доброго мужика, который почуял горе в прохожей бабе, разглядел ее потаенное несчастье. В глубине своей Слепцов, может быть, и похож на этого мужика, но глубины своей он нам не показывает, держит нас от себя в почтительном отдалении и только развертывает перед нами, без присказок раешника, свою печальную панораму. Вот, например, конец одной биографии, последние слова одной жизни.

Умирает в больнице женщина в тифозной горячке, а врач играет в карты у смотрителя и давеча говорил, чтобы попусту его не беспокоить. «Умрет и без него». И вот, две сиделки снимают тюфяк с койки больной, чтобы он даром не пачкался. У них недостает на это сил, и оне зовут на помощь отставного солдата Петровича. Тот, сонный, пришел и заворчал:

— Ну, что еще? А, дуры-бабы, чего не могут сделать! А ты вот как, по-нашему, по-военному: раз! Берись за тюфяк, а я ее под мышки подхвачу. С Богом! Ну!

Между тем подошла какая-то больная старуха и, охая, смотрела на эту возню.

— Телушка ушла! — закричала вдруг умирающая. — Ушла! Беги за ней, беги скорей, беги!..

— Нет, уж, голубка, упоздала, — смеясь сказал служитель, — не догонишь! Клади ее на доски! Так. Ну, вот и чудесное дело. Теперь умирай с Богом.

И женщина умирает.

Или в сценах «Питомка» мать разыскивает свою девочку, затерявшуюся в населении воспитательного дома, но нигде ее не находит и встречает только насмешки и унижение. Бредет она по деревне, куда отдают питомок, и пришла в старую избенку без крыши; там лежит больная и голодная женщина, а вблизи нее томится в жару ее питомица, трехлетняя девочка, обернутая в тряпье. Больная чужая мать кличет больной девочке: «Паранюшка! встань, ягодка ты моя!» и показывает ее приезжей, ищущей. Но нет, это не она, не ее дочь: нет у нее приметы — родинки на правом боку. «Приезжая баба постояла на одном месте, поводила глазами по двору, потом подошла к двери и сказала: ну, прощай! И вдруг ударилась об землю и зарыдала».

В д р у г ударилась об землю и зарыдала... До сих пор она, в своих материнских поисках, была спокойна, молчалива и, такая несчастная, вовсе, казалось, своего несчастья не замечала. Но это не так, это — иллюзия: на самом

деле все ее отчаяние, все неутешное горе таилось под слоем скупых слов и было скрыто слепцовской манерой рассказа. Теперь же безмолвная скорбь достигла своего предела и порвалась, и женщина вдруг ударилась об землю.

— Дочка ты моя милая! детища ты моя ненаглядная! — причитала она, лежа на пороге. — Ох, очень уж у меня накипело, на сердце-то накипело... Со вчерашнего утра вот этакой крошечки во рту не было...

— Постой, я тебе хошь водицы принесу, — сказала больная и пошла за водой.

Баба между тем встала, оправилась и повязала платок.

— Ну, я пойду, — сказала она, хлебнув из ковшика воды.

— Куда-ж ты?

— Нет, пойду. Не могу я здесь.

И пошла опять, вдоль села, той же дорогой, какой приехала.

Так они безропотно идут все той же дорогой, все эти несчастные, ищущие, но не обретающие. И как писатель, утомленный впечатлениями неправды и горя, сделался холоден и бездушен, так и сами несчастные покорились и не жалуются. Они, подобно автору, спокойно говорят о своих трагедиях. Наивные в своем терпении, со страниц Слепцова являют они образ какой-то будничности несчастья, застарелой привычки к нему. И мальчик на железной дороге равнодушно повествует всем свою горькую эпопею, — как он с фабрики в лес убег, как отец его пымал и тут же в лесу сначала хворостиной попужал, а после домой привез, лошадь отпряг и зачал вожжами пужать: все пужал, все пужал, мать отняла — он матери другой глаз вышиб. «Ах, ах, ах! — соболезнуют мальчику. — Что-ж он у вас такой? Аль горяч?» — «Нет, — с эпическим спокойствием отвечает рассказчик, — нет, не горяч — он купцу должен...» Или мать считает в порядке вещей, что Пал Федотыч проломил ее ребенку голову, а потом его же обобрал за лечение проломленной головы. Или мужик: у него ребятенки без хлеба сидят, а его не отпускают из волости, не секут; наконец, он догадался, — заплатил писарю рубль, и тогда все устроилось: мужика сейчас же высекли; и он так доволен, и все это для него так нормально...

Быть может, именно потому, что и автор, и его герои не возмущаются своим несчастьем, печальные картинки нищеты и невзгоды, которые рассеяны по книге Слепцова, производят мучительное и щемящее, но не глубокое, не длительное впечатление. Не такими холодными устами надо передавать человеческое горе, для того чтобы оно оставило свой след в сочувствующем сердце. А Слепцов кажется безжалостным даже и тогда, когда он рассказывает о чужой жалости.

Как бы для того, чтобы еще ярче выдвинуть свое неумолимое и нелирическое отношение к жизни, он создал фигуру Рязанова, который говорит так

мало и коротко и который, если бы писал, писал бы как Слепцов. Герой «Трудного времени» — сухой и жесткий диалектик, грубый и неразборчивый на слова даже в беседах с любимой женщиной, саркастически пытающийся уложить все отношения действительности в бездушные логические рамки. В нем живет много презрения — именно, ко всему довольному и успокоенному, к болтливому, в особенности к людям, в роде Щетинина, к «бобрам-строителям», устроителям жизни — своей больше, чем чужой. Требуя всего или ничего, враг средины, примиренности и перемирия, Рязанов сам, однако, ничего не делает, только охлаждает вспышки чужого энтузиазма и копит в душе много иронии. Но он должен был на личной судьбе убедиться в том, что нельзя прожить одной иронией, нельзя долго таить в себе сплошную иронию и на других тоже расточать только ее, ее одну. И вдруг Рязанов — это знаменательно — почувствовал, что жизнь его неполна, потому что в ней нет страсти. Такой отчетливый, резкий, такой сильный в своем ядовитом остроумии, он, в противоположность Базарову перед Одинцовой, сумел подавить свой порыв перед Марьей Николаевной, — но эта победа стоила ему слишком дорого. А своей лаконичности он так-таки и не выдержал, и Рязанов разговорился, диалогическую форму, излюбленную Слепцовым и жизнью, он перед женщиной заменил монологом. В конце-концов Рязанов уезжает, — человек «без приюта, без пристанища, ничего назади, ничего впереди». Но, из дома Щетинина сам уезжая с болью в сердце, возжаждавшем страсти, он оказал, однако, благотворное влияние на других: его холодная, его язвительная насмешливость не помешала тому, чтобы чуткая женская душа поняла его честную душу, не помешала и тому, чтобы Рязанов убедил старого дьячка отпустить сына в университет, — «сон свершится наяву». И Рязанов уезжает не один: к его телеге старая дьячиха подводит сына и долго крестит юношу, напутствуя его на новое жизненное поприще. А когда Рязанов, усталый от своего и чужого страдания, и юноша, полный непочатых сил, уехали, тогда стала укладываться в дорогу и Марья Николаевна.

Что ждет ее? И вернется ли она Слепцовым, Рязановым, вернется ли с холодом в утомленном сердце, с усмешкой на замкнутых устах? Можно надеяться, что этого не будет: в лице Рязанова ей уже явился жизненный холод, и так как он не отшатнул ее, не оледенил ее горячего и благородного сердца, то в ней никогда уже не погаснет та страсть, которой недоставало Слепцову. И это — заслуга писателя, что духовную дочь свою он создал непохожей на самого себя, искупил ее страстью собственное бесстрастие. Он останется в памяти русских читателей, убийственно-остроумный, среди своих глупых и несчастных героев, в нестройном шуме воспроизведенных им разговоров; он останется в памяти как элегантный рассказчик, сумевший грубое содержание облечь в художественную, изящную фрому и помощью этого контраста достиг-

ший необычайно-сильных результатов. Его немилосердная диалектика, видимое отсутствие писательской взволнованности не будет нас отталкивать, потому что он закончил свое «Трудное время» картиной великого искания и этим обнаружил, что в глубине его души, под слоем красивого холода и насмешки, под этой ледяной корою, все же таилась живая жизнь.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Кольцов	11
Никитин	22
Некрасов	30
Огарев	47
Каролина Павлова	52
Майков	55
Фет	69
Полонский	86
Щербина	99
Мей	108
Алексей Толстой	113
Сергей Аксаков	122
Гончаров	132
Лев Толстой	147
Достоевский	185
Тургенев	203
Островский	215
Писемский	219
Салтыков-Щедрин	223
Помяловский	231
Плещеев	237
Глеб Успенский	244
Левитов	264
Слепцов	271

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО «СЛОВО», БЕРЛИН
BERLIN SW 68, Markgrafenstraße 87

ЮЛИЙ АЙХЕНВАЛЬД

СИЛУЭТЫ
РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

ТОМ III

НОВЕЙШАЯ ЛИТЕРАТУРА

(Гаршин — Короленко — Чехов — Апухтин — Надсон — Минский — Вл. Соловьев — Бальмонт — Сологуб — Брюсов — Андреев — Бунин — Зайцев — Горький — Балтрушайтис — Гофман — Блок — Гумилев — Ахматова — Шагинян)

Готовится к печати:

ЮЛИЙ АЙХЕНВАЛЬД

СИЛУЭТЫ
РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

ТОМ I

ПУШКИНСКИЙ ПЕРИОД

Напечатано и издано
Издательством
«С Л О В О», Берлин